Die Komponisten der neueren Zeit 16

33

H. Neumann:

Franz Liszt.

Cassel
1855
(Balde)

Biographien

von

Adam (A.) u. †Boieldieu (A. F.)	Pr.	4	Ngr.
†Auber (D. F. E.)	-	5	-
†Bach (J. S.)	-	4	-
†Balfe (W.)	-	3	-
†Beethoven (L. v.)	-	4	-
do. [v. W. v. Lenz, 1. Th.]	-	10	-
†Bellini (V.)	-	3	-
Benedict (J.)	-	3	-
Bennet (W. St.)	-	3	-
†Berlioz (H.)	-	4	-
†Boieldieu (A. F.) u. Adam (A.)	-	4	-
†Cherubini (L.)	-	3	-
†Chopin (F.)	-	4	-
†Cimarosa (D.)	-	3	-
†David (Fél.)	-	3	-
†Donizetti (G.)	-	3	-
Dorn (H.)	-	3	-
Freska (F. E.)	-	3	-
†Flotow (F. v.)	-	5	-
†Gade (N. W.)	-	4	-
Gläser (F.)	-	3	-
†Gluck (C. W.)	-	4	-
Grétry (A. E. M.)	-	3	-
Gumbert (F.)	-	3	-
†Halévy (J. F.)	-	4	-
†Handel (G. F.)	-	5	-
†Haydn (J.)	-	4	-
†Hérold (L. J. F.)	-	3	-
Hiller (F.)	-	3	-
Himmel (F. H.)	-	3	-
Hummel (J. N.)	-	3	-
Kalliwoda (J. W.)	-	3	-

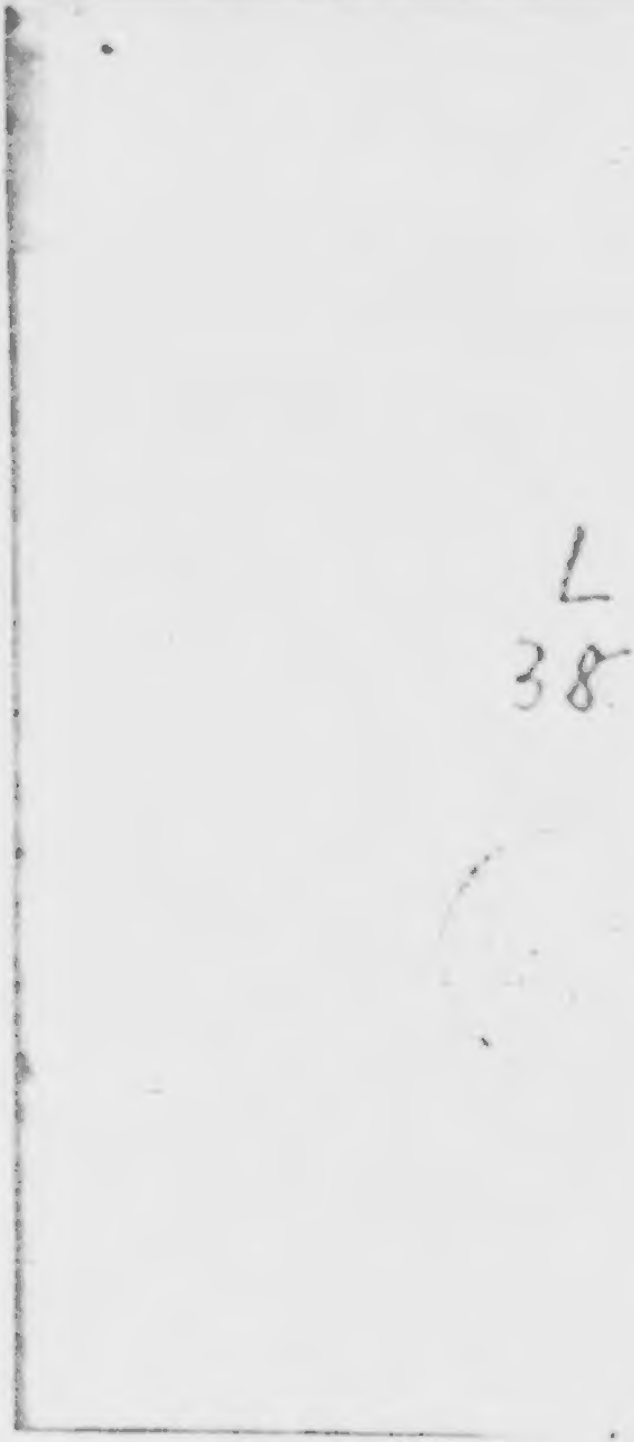
Kiel (J. F.)	Pr.	3	Ngr.
Klein (B.)	-	3	-
†Kreutzer (K.)	-	3	-
†Kücken (F. W.)	-	3	
Lachner (Gebr. †F., Ign. u. V.)	-	5	-
†Lindpaintner (P. v.)	-	3	-
†Liszt (F.)	-	6	-
†Lortzing (A.)	-	3	-
Löwe (C.)	-	3	-
Marschner (H.)	-	3	-
†Méhul (E. H.)	-	3	-
†Mendelssohn-Bartholdy (F.)	-	4	-
Mercadante (S.)	-	3	-
†Meyerbeer (G.)	-	4	-
†Mozart (W. A.)	-	4	-
Paesiello (G.)	-	3	-
†Reissiger (C. G.)	-	3	-
†Rossini (G.)	-	3	
†Salieri (A.)	-	3	
†Schubert (F.)	-	4	
†Schumann (R.)	-	4	
†Schneider (F.)	-	3	-
†Spohr (L.)	-	3	-
†Spontini (G.)	-	3	
†Taubert (W.)	-	3	-
†Verdi (G.)	-	3	-
Vogler (G. J.)	-	3	
†Wagner (R.)	-	6	
†Weber (C. M. v.)	-	4	-
†Weigl (J.)	-	3	-
†Winter (P. v.)	-	3	-
Zelter (C. F.)	-	3	-

† *mit Portrait.*

Diese Sammlung wird durch neue Namen erweitert werden.

Leipzig,

Franz Liszt.



Wenn wir den Namen Franz Liſzt an die Spitze unſeres Buches ſtellen, ſo thuen wir dies eben ſo ſehr mit dem vollen Bewußtſein der Verantwortlichkeit, welche wir mit dem Verſuche, das Leben des großen Künſtlers zu ſchreiben, auf uns nehmen, wie der unbegrenzten Verehrung und, je nachdem man ihm perſönlich näher ſteht, der Liebe, welche Franz Liſzt, dem großen und wahrhaften Menſchen, zukömmt.

Es iſt keine leichte Aufgabe, das Leben eines Mannes zu ſchreiben, der zwei ſo ſeltene und ſo große Eigenſchaften in ſich vereinigt, der gleichzeitig alſo ein großer Künſtler und ein großer Menſch iſt. Daß eben

das Wesen der Kunst sich heutzutage so wenig seiner Ursprünglichkeit erinnert, daß eben die Kunst nicht mehr natürlich, das heißt, rein menschlich, das Menschenthum aber nur gar zu künstlich ist, das mag eine von den Ursachen sein, welche die oben erwähnte Vereinigung als eine äußerst seltene erscheinen lassen — und diese Ursache so wie die übrigen, sie sind leider in unsern gesammten politischen und socialen Verhältnissen zu suchen.

Haben wir nun auf der einen Seite zu beklagen, daß solche Männer in unsern Tagen so selten sind, so muß auf der andern Seite unsere Freude wie unsere Bewunderung um so größer sein, wenn wir die Gesammtheit der edelsten Kunst und des edelsten Menschenthums in einer Person wirklich vereinigt sehen. Eine solche Vereinigung finden wir nach dem allgemeinen Urtheil bei Franz Liszt, der meteorgleich mit demselben Glanz und derselben Schnelligkeit dies Urtheil eroberte und mit dem ganzen Zauber seiner Kunst und seiner Persönlichkeit es für immer fixirt hat.

Mit dem ganzen Zauber seiner Kunst und seiner

Persönlichkeit! Das ist das rechte Wort, wenn man von Franz Liszt sprechen will, denn er ist ein Zauberer durch und durch. Besitzt er nicht jene geheimen Kräfte, welche ihm jedes Herz zuführen und dienstbar machen, was er sein nennen will? Blüht nicht in seiner Nähe jene blaue Zauberblume, welche nur an der Stelle gefunden wird, wo reiche, große Schätze erborgen liegen? Und wenn er seine Schatzkammer verschließt, wer muß da nicht die unbegrenzten Reichthümer des Wissens, die ungezählten Perlenschnüre edelsten Thuens bewundern, welche dem Auge sich zeigen? Und wohnt nicht endlich der Zauber in seiner Hand, wenn sie Töne erschafft, die das Herz berauschen, die den Geist erheben, die das Gedächtniß nie wieder vergißt?

Doch genug davon — wir bekennen gern und willig, daß wir diesem Zauber anheim gefallen sind, der uns gebietet, Franz Liszt als einen ebenso großen Künstler wie Menschen innig zu verehren, und daß wir noch selten so lebhaft die Diamantfeder des schärfsten und umfassendsten Geistes uns gewünscht

haben, als in dem Augenblicke, wo wir die Biographie Franz Liszt's zu schreiben beginnen.

Unsere Leser werden gern bemerken, daß wir derselben mehr Raum geben, als in früheren Fällen — zudem ließ sich der Stoff nicht anders bewältigen. — —

Franz Liszt wurde am 22. October 1811 in dem ungarischen Dorfe Raiding bei Oedenburg geboren.

Er gehörte einer Familie an, die in früherer Zeit dem ungarischen Adel zugezählt wurde, welche indeß ihre nicht unbedeutende gesellschaftliche Stellung durch Vermögensverluste gegen eine äußerlich untergeordnetere zu vertauschen gezwungen worden war. Liszt's Vorfahren hatten Energie genug, den Unglücksfällen, wovon sie betroffen wurden, nicht zu erliegen; mit ehrenhaftester Thatkraft trat die Familie freiwillig aus den Reihen des Adels, und schuf sich im Bürgerstande mit rastloser Mühe ein anständiges Loos, indem ihre Glieder zumeist mehr oder minder vortheilhafte Anstellungen im Dienste der hochgestellten adligen Familien des Landes einnahmen, deren Reichthum bis auf die neueste Zeit berühmt und bekannt war.

Eine derartige Stellung hatte Franz Liszt's Vater, Adam Liszt, inne, welcher im Dorfe Raiding einen Theil der dem Fürsten Esterhazy gehörenden Besitzungen verwaltete.

Hatte nun zwar das Geschick die Jugend des Knaben, von dem wir hier als dem ersten Tonkünstler unserer Zeit zu reden haben, nicht mit dem goldenen Schimmer des sorgenfreien Besitzes umsäumt, so hatte es ihm doch noch neben der so reich in ihn gelegten göttlichen Kunst andere, werthvolle Güter gegeben, einen Vater und eine Mutter, die es verdienten, einen solchen Sohn den ihrigen zu nennen.

Adam Liszt besaß eine über seine bürgerlichen Verhältnisse weit hinaus gehende Bildung. Wissenschaft und Kunst waren und blieben ihm inmitten seines prosaischen Berufes theuer, und dieser Reichthum des Gefühls trat in der besonderen Liebe zur Musik, in ihrer praktischen Ausübung hervor. Er galt als ein vortrefflicher Cello- und Violinspieler, erwarb sich noch in späteren Jahren eine ziemliche Fertigkeit auf dem Pianoforte, und wurde nicht nur weit umher als einer der bedeutendsten Dilettanten in der Musik geschätzt, sondern stand auch in freundschaftlichen Beziehungen zu vielen Musikern von Bedeutung, welche der kunstsinnige ungarische Adel jener Zeit vielfach um

ſich verſammelt hatte. Das nahe gelegene Eiſenſtadt war beſonders reich an ſolchen Männern, wo die berühmte Kapelle des Fürſten Eſterhazy ſich befand, und wo Adam Liſt die Freundſchaft Joſeph Haydn's und Hummels ſich erwarb und auch die Bekanntſchaft Cherubini's machte.

Neben dieſer muſikaliſchen Bildung war ihm ein kräftiger, ſtrebſamer Charakter zu Theil geworden, der, den Verpflichtungen des Amtes ſtreng nachkommend, nach abgeworfenen Feſſeln der Berufsgeſchäfte ſich gern und mit Erfolg auf dem Felde des größern Wiſſens erging und dort reichliche Früchte einſammelte.

Des Knaben Mutter, eine liebenswürdig weibliche Erſcheinung, theilte die beſondere Bildung ihres Gatten, doch war ſie weicheren, ruhigeren Gemüths. Ihr Knabe, das erſte den Eltern geborene Kind, war die ganze Sorge der zarteſten, treueſten Mutterſeele, und wenn der Vater, unzufrieden mit dem ihm ſo beengt erſcheinenden Geſchick, mit weit hinaus greifender Strebſamkeit das zukünftige Loos ſeines Knaben überdachte, da zeichnete ſich die Mutterſorge friedlichere, kleine Bilder — das Ende ihrer Wünſche war, den Knaben einmal als ein würdiges Glied des geiſtlichen Standes zu ſehen.

Die körperliche Lebendigkeit, die geiſtige Befähigung

des Knaben, die schon in frühesten Kinderjahren hervortrat, unterstützten den Vater in der Hoffnung, sein Sohn werde sich eine andere Lebensbahn eröffnen, als die eigene, welche ihm völlig verfehlt schien. Als Franz einmal von Vater und Mutter gefragt wurde, ob er ein Pfarrer werden wolle, antwortete er trotzig: „Nein, ich mag kein Pfarrer werden, aber so Einer da", und er wieß auf die Bildnisse Gluck's und anderer Musiker, mit denen der Vater das Zimmer geschmückt hatte.

Doch nicht nur diese Aeußerung des Knaben sollte den Vater auf die große musikalische Befähigung des Sohnes hinweisen, bald traten ernstere Kennzeichen hervor, welche die sorgfältigste Beachtung verlangten. Eines Tages spielte der Vater das Concert in As-moll von Ries, Franz hörte aufmerksam zu, und am Abend sang er die schwierige Melodie des Thema's richtig nach. Dieser Umstand galt dem Vater so viel, daß er den Bitten des jetzt sechsjährigen Knaben nachgab und mit ihm den Unterricht auf dem Clavier begann.

Dieser Unterricht hatte die vortrefflichsten Resultate, obschon er nichts weniger als ein eifriger und besonders systematischer war. Noch immer wollte die Mutter, daß ihr Sohn ein Pfarrer werde, danach hin richtete sich die Erziehung des Knaben, und der muß-

kalische Unterricht war noch immer nur Nebensache. Doch das Genie brach sich gewaltig Bahn. Die Fortschritte, welche der Knabe machte, waren so bedeutend, daß sie den Vater zu überraschen begannen; dabei steigerte sich seine Lust an dem Clavierspiel zur förmlichen Leidenschaft, die endlich seine Gesundheit erschütterte und die Eltern zwang, ihn so viel als möglich der Musik abzuwenden. Seine Kränklichkeit stieg so sehr, daß die Eltern mehr als einmal sein Leben verloren gaben, ja daß bereits einmal der Sarg für den im Sterben liegenden Knaben bestellt wurde.

Doch seine ausdauernde Natur erholte sich wieder, und nach einem dreijährigen Unterricht hatte Franz eine solche Fertigkeit im Clavierspielen erlangt, daß der Ruf derselben sich weit umher verbreitete, und des Vaters Freunde ihn dringend aufforderten, der außerordentlichen Befähigung des Knaben ihren freien Lauf zu lassen. Der Vater gab dem Andringen nach, und gestattete, daß sein Sohn bei einem Concerte in Oedenburg öffentlich auftrat. Er spielte das Es-dur-Concert von Ries, das Concert in H von Hummel und eine freie Phantasie. Der lebhafteste Beifall der zahlreichen Zuhörer lohnte den Knaben, und bewog den Vater, den Versuch in einer größeren Stadt zu wiederholen.

Vater und Sohn reisten nun nach Preßburg, um

auch hier ein Concert zu geben, und mit diesem Ereigniß tritt die entscheidende Wendung in Franz Liszt's Leben ein. Das kunstsinnigere und zahlreichere Publikum spendete dem Spiel des Knaben unbegrenzten Beifall, und einige der Zuhörer wendeten sich sofort an den Vater mit dem Hinweis auf die Nothwendigkeit, des Sohnes großes Talent zu weiterer Vollendung auszubilden. Es waren die Grafen Amadée, Zapary, Appony, Michael Esterhazy und Erdödy, welche den ehrenvollen Auftrag des waltenden Geschicks ausführen sollten, der musikalischen Welt einen Genius einzuführen, der seitdem in aller Menschen Herzen und in aller Fürsten Ländern sich unbestreitbare Heimathsrechte erworben hat.

Diese kunstsinnigen Männer drangen mit ernstlichen Bitten in den Vater, dem Sohn die vollständigste musikalische Ausbildung zu Theil werden zu lassen, und als Adam Liszt auf sein materielles Unvermögen hinwies, da erboten sich Amadée und Zapary, ihm für den Zeitraum von sechs Jahren alljährlich sechshundert Gulden für den angegebenen Zweck zu zahlen. Er nahm das Anerbieten an, und kehrte mit Franz sogleich nach Raiding zurück, um die nöthigen Vorbereitungen zu treffen. Doch hier fand er bei seiner Gattin einen entschiedenen Widerstand. Sie wollte sich von dem ihr so lieb gewordenen Gedanken nicht

trennen, ihren einzigen Sohn als Priester zu sehen, sie erinnerte ihren Gatten an die Leiden und Entbehrungen, worin das Leben so mancher Tonkünstler mehr als reich gewesen, sie verwieß ihn darauf, daß er unter Aufgebung seiner Stelle sein, ihr, des Knaben Geschick auf das Spiel seze, wenn die von der Zukunft ihres Kindes gehegten Erwartungen sich nicht bestätigen sollten.

„Hat nicht selbst der", spricht sie zu dem schwankenden Gatten, „hat er nicht selbst, für den Du ganz entbrannt bist und der das Ideal all' Deines künstlerischen Glaubens und Empfindens ausmacht, hat nicht selbst Beethoven, wie Du mir oft und noch vor Kurzem geklagt, mit einem Schicksal zu kämpfen, das der Neid ihm nicht bitterer wünschen könnte, und das in nichts aufwiegt die stille Glückseligkeit, welcher auf der einmal bestimmten Bahn unser Kind zuversichtlich entgegenschreitet? — An den jungen Schubert denke! — Alle Welt rühmt gleich Dir sein eminentes Talent, und möchte nicht alle Welt gleich Dir Blut dabei weinen, wenn dem Gedanken an dieses der Gedanke an sein Leben sich gegenüber in die Schaale wirft? — Auch für sechs Jahre nur haben Dir die Herren die Pension von sechshundert Gulden jährlich, die freilich mehr ist noch als Dein jetziger Gehalt, zugesichert: was,

wenn ihre, wenn Deine Hoffnungen ſich vereiteln, was dann, nach dieſen ſechs Jahren anfangen?“ —

Da ruft der dieſen Worten bang und beſorgt zuhörende neunjährige Knabe: „Was Gott will!“

Und dieſes kühne wie beſcheidene Wort trug den Sieg über alle Einwürfe davon. „Ja, was Gott will, und wie er in ſeinem Rath beſchloſſen“, ruft der Vater, an dem der Knabe vor Freude in die Höhe ſpringt, „es iſt mehr als Zufall, was uns in Preßburg begegnet iſt; wo Engel winken, ſoll der Menſch nicht ſäumen!“

Sein Entſchluß ſtand feſt, und konnte durch nichts mehr erſchüttert werden. Kamen auch die Nachbarn und Freunde mit gutem und ſchlechtem Rath, den ihnen ſo wenig begreiflichen Vorſatz wieder umzuwerfen — der Vater beharrte darauf, ſogleich mit ſeinem Sohn nach Wien zu gehen, wo Czerny als berühmter Clavierlehrer wirkte, und ihm ſeinen Franz als Schüler anzuvertrauen.

Czerny war mit Arbeiten aller Art außerordentlich überhäuft, und es bedurfte erſt eines beſonderen Intereſſes, welches dem Lehrer von ſeinem zukünftigen Schüler gleich bei ihrer erſten Begegnung eingeflößt wurde, daß er ſich dazu entſchloß, den Unterricht des

ſo talentvollen Knaben zu übernehmen. Er fand ſogleich, daß der junge Liſzt in überraſchender Weiſe weit über die Anfangsgründe hinaus war, doch hatte er noch mancherlei an der Technik ſeines Spiels zu tadeln, und hielt es daher für nöthig, ihm leichtere Sachen zur Uebung vorzulegen, als der Knabe bisher geſpielt hatte, unter Anderm die Clementi'ſchen Sonaten. Der kleine Künſtler ſpielte ſie vom Blatte weg, war etwas unwillig darüber, mit ihm ſo leicht vorkommenden Dingen behelligt zu werden, und es kam ein wenig Mißſtimmung zwiſchen Lehrer und Schüler, als der erſtere bei ſeinem Syſtem verbleiben und den feurigen Schüler bei mancherlei Dingen zurückhalten wollte, die dem ſtrebſamen jungen Liſzt als unweſentlich vorkamen. Doch bald fügten ſich beide mehr in einander, Czerny erkannte das, was ihm in des Schülers Weſen als ungewöhnlich und ungehörig erſchienen war, ſehr bald als charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit von hoher Bedeutung an, und der Unterricht ging mit gutem Erfolge fort.

Gleich von Hauſe aus beſſer begriffen wurde Franz Liſzt's Künſtlernatur von Salieri, ſeinem Lehrer in der Compoſition. Salieri hatte keine ſonderlichen Studien auf dem Felde des Contrapunkts gemacht und konnte ſeinem Schüler darum auch nicht einen beſon-

ders geregelten derartigen Unterricht ertheilen, er begnügte sich vielmehr damit, ihn eine große Zahl Partituren lesen und ihn sich in musikalischen Satzübungen fleißig üben zu lassen; so schrieb Franz Liszt unter den Augen des Lehrers besonders eine ziemliche Zahl kleinerer Kirchenstücke, von denen ihm ein Tantum ergo im Gedächtniß geblieben ist, was sich des besonderen Lobes von Salieri zu erfreuen hatte.

Unter den Partituren, welche der junge Künstler las, waren es Beethoven's Werke, die ihn am meisten anzogen. Wie dieser große Meister schon Adam Liszt ein Gegenstand der höchsten Verehrung war, so sollte er es auch dem Sohne werden. Liszt war und ist der größte Verehrer Beethovens, und es gehört zu seinen schönsten Jugenderinnerungen, daß er den hochverehrten Meister während seines Aufenthalts in Wien gesehen hat. Beethoven selbst hatte den talentvollen Knaben, dessen Ruf schon zu ihm gedrungen war, zu empfangen gewünscht, und Franz Liszt war in Folge dessen zu ihm geführt worden. Noch jetzt erinnert er sich jener Stunde, in welcher der große Tonkünstler ermunternd und ernst zu ihm sprach, mit inniger Empfindung: „Denke ich mich zurück", sagt er, „in den Augenblick, wo dieser Mann, zu dem ich ehrfurchtsvoll hätte aufbeten mögen, wie zu einem Gotte, vor dem ich so gern

die Hände falte, — wo dieser Mann vor mir stand, auf mich herabschaute mit dem großen Feuerauge, aus dem blassen, tiefernsten vielgefurchten Antlitz, die Brauen immer enger und enger zusammenziehend, ich meine, jetzt erst kann ich lesen in der wunderbar feierlichen Miene, was er eigentlich zu mir sagen wollte, wenn er sich abmühte, dem Knaben zu sagen, was dem Knaben nur verständlich. O, Beethoven, Meister! schüchtern und bebend von heiliger, mir selbst kaum bewußter Verehrung konnte ich damals kein Wort hervorbringen, Deinem Ohre vernehmbar, aber – ich ahne es — Nichts verändert, Nichts gebessert wünschtest Du an mir, doch bange ward Dir zugleich auch, daß ich ebenfalls, gleich so Manchem, mit fortschwimmen möchte in dem Strome der Zeit, und davor mich zu wehren, sollte Deiner stummen Mahnung beredter Ausdruck sein. Zeuge jetzt denn, Geist! zu dem ich fördernd emporstrebe und an dessen Altar ich willig opfere all' die Liebe, die mein Herz und meinen Geist umfängt, zeuge jetzt, Du! auf den als Kind ich schon, als Jüngling und als Mann all' mein Glauben, Lieben, Hoffen setzte, zeuge, ob ich je vergessen, daß in dem zerbrechlichen Kahne, in welchen Gott den Menschen warf, ihm eben deshalb auch das Ruder in die eigene Hand gegeben ward, damit er nie der Wellen Willkühr, sondern stets der

reifen Einsicht nur und dem selbstbegriffenen Willen Folge leiste!" — — —

Die Unterrichtszeit, welche Franz Liszt in der angegebenen Weise in Wien zubrachte, währte ohngefähr anderthalb Jahre, innerhalb welcher er fast nie öffentlich aufgetreten war. Er hatte zumeist nur in Privatkreisen gespielt, indeß mit einem solchen Erfolg, daß sich ihm von da aus bereits ein bedeutender Ruf gebildet hatte. Als nun der Vater mit Zustimmung der Lehrer seines Sohnes, vielen an ihn gerichteten Anforderungen zufolge sich entschloß, denselben öffentlich auftreten zu lassen, war das Resultat ein glänzendes. Eine sehr zahlreiche Zuhörermenge füllte den landständischen Saal in seiner ganzen Ausdehnung, doch die größte Freude wurde dem jungen Künstler, als er unter den Anwesenden den hochgeehrten Beethoven bemerkte. Beethoven's Gegenwart wirkte bezaubernd, erhebend sonder Gleichen auf den Knaben ein, der recht gut die Ehrenbezeigung herausfühlte, welche ihm der im übrigen fast nie mehr bei solchen Gelegenheiten erscheinende Meister durch sein Kommen erwies. Liszt spielte die Concerte in a-moll und h-moll von Hummel, und dann ergoß sich sein ganzer Genius mit der vollen Ungebundenheit des unübertroffenen Talents in einer freien Phantasie. Das Publikum lohnte, so viel

es nur lohnen konnte, mit rauſchendem Beifall, doch das kümmerte unſern Künſtler wenig — das freundliche Lächeln Beethoven's, mit dem er ſein ſinnendes Auge auf ihn herabgeſenkt hatte, das Zeichen ſeiner Zufriedenheit — das war Franz Liſzt's Erfolg und Lohn, den er freudig ſtolz mit ſich nach Hauſe trug.

Ein bald darauf veranſtaltetes zweites Concert hatte wo möglich noch glänzendere Erfolge. Adam Liſzt empfing damit die Mittel, noch mehr für die Fortbildung ſeines Sohnes zu thun. Seine Umſicht wieſz ihn nach Paris, als der Stadt, wo die letzte Hand an das groſze Werk zu legen ſei, und es befeſtigte ſich mehr und mehr der Plan in ihm, mit ſeinem Sohne nach dieſer Königin der Städte zu gehen. Zuvor unternahm er im Jahre 1823 eine Reiſe nach Süddeutſchland, und veranſtaltete in München und Stuttgart Concerte, in denen das Talent ſeines Sohnes eben ſo viel Ruhm, wie materielle Mittel zu den umfaſſenderen Studien der Folgezeit einerntete. Wie groſz der Erfolg dieſer Concerte war, davon möge uns einer der Berichte Zeugniſz geben, welche zahlreich in den geachtetſten, ſüddeutſchen Blättern jener Zeit erſchienen.

So ſchrieb man aus München vom 17. October:

„Ein neuer Mozart iſt uns erſchienen. Man erinnert ſich, daß dieſes Wunderkind erſt ſieben Jahr alt war, als es ſich die Bewunderung der gebildeten Welt durch ſein Künſtlertalent erwarb. Der junge Liſzt zählt zwar vier Jahre mehr, aber wenn man den Unterſchied der Zeit und der Anſprüche in Anrechnung bringt, welche das Publikum jetzt an den Künſtler ſtellt, ſo wird man uns gern die Berechtigung einräumen, zu rufen: Ein neuer Mozart iſt uns erſchienen!

Der junge Liſzt hat Hummels Concert in h mit einer Leichtigkeit und Reinheit, mit ſo viel Präciſion, mit einer ſolchen Energie und einem ſo wahren, ſo tiefen Gefühl geſpielt, daß auch die kühnſte Einbildung es nicht wagen durfte, Derartiges von einem ſo zarten Alter zu erwarten. Wir haben Hummel und Moſcheles gehört und ſtehen nicht an, zu verſichern, daß dieſes Kind ihnen in der Ausführung durchaus nicht nachſteht. Was aber die Bewunderung am meiſten ſteigerte, war eine freie Phantaſie über gegebene Themata. Der junge Liſzt hatte auf den Anſchlagzetteln gebeten, das Publikum möchte die Güte haben, ihm Motive aufzugeben; man gab ihm das Thema der Variationen, welche Molique in dem Concert von Moſcheles geſpielt hatte, und die Melodie God save

the King. Der Knabe nahm zuerst das Thema von Molique und variirte es mit so viel Kunst, daß man einen durch und durch gebildeten Componisten zu hören glaubte. Dasselbe that er dann mit dem zweiten Thema, welches er endlich mit dem ersten vereinigte und beide auf die genialste Weise mit einander verschmolz. Man darf sich demnach nicht wundern, daß das zahlreiche Publikum ganz entzückt seinem Beifall kaum Grenzen zu setzen wußte."

— — — — — —

Das berühmte Conservatorium der Musik war es, was besonders Adam Liszt zu dem Entschluß brachte, mit seinem Sohne nach Paris zu gehen. Hier fand er Alles, was zur Vollendung der künstlerischen Ausbildung seines Franz nothwendig war; Cherubini, der an der Spitze des Conservatoriums stand, war ihm von früher her befreundet, und übernahm gewiß einen Theil der noch nöthigen Fürsorge. Er sollte sich in seiner Erwartung von Cherubini getäuscht finden.

Vater, Mutter und Sohn kamen in dem modernen Babylon an, und der erstere ging mit eben so viel Eifer als Geschick daran, den Zweck der Reise zu erreichen. Natürlich war sein Streben sofort darauf

gerichtet, seinem Franz die Aufnahme in das Conservatorium zu verschaffen. Die dort mit letzterem vorgenommenen Prüfungen erweckten allerdings das Erstaunen der Zuhörer in nicht geringem Maaße, es war ihnen ein solches Talent an einem zwölfjährigen Knaben bisher nicht für möglich geschienen, und sehr bald stellten sich engherzige Besorgnisse heraus, wie wenig rathsam es sein würde, einen so außerordentlich begabten, schon so weit vorgeschrittenen, jungen Künstler unter die Zöglinge aufzunehmen, die er nothwendig völlig in Schatten stellen mußte. Man suchte sich dieser Unannehmlichkeit zuerst dadurch zu entledigen, daß man ihm bei der Prüfung ganz ungewöhnliche, immer schwierigere, endlich die schwierigsten Aufgaben vorlegte, doch das war kein Mittel von Erfolg gegen den jungen Künstler; je schwierigere Dinge man von ihm verlangte, um so schneller und bereitwilliger löste er alle Schwierigkeiten. Endlich verging sich Cherubini soweit, Franz Liszt's Aufnahme in das Conservatorium darum für eine Unmöglichkeit zu erklären, weil für ihn, einen Ausländer, gesetzlich dasselbe unzugänglich sei. Wir wissen nicht genau, ob eine solche Verordnung damals wirklich bestand, soviel ist indeß gewiß, daß es bei nur einiger Bereitwilligkeit Cherubini's gewiß nicht schwer gewesen wäre, zu Gunsten des jun-

gen Liſzt eine Ausnahme zu machen, der wenige Wochen nachher der anerkannte Liebling der Pariſer muſikaliſchen Welt war.

Es war eine große Hoffnung, die dem Vater wie dem Sohne zerſtört wurde. Denn Liſzt hatte nach reiflichem Ueberlegen die Reiſe nach Paris angetreten, dort ſollte dem über Alles ihm theuren Sohne die volle Gelegenheit zu ſeiner letzten künſtleriſchen Ausbildung werden, und jetzt wurde der weſentlichſte Theil dieſer Erwartung ſcheinbar ganz vernichtet. Laſſen wir Franz Liſzt mit eigenen Worten berichten, wie hart ihn jene Weigerung Cherubini's traf.

„Ich erinnere mich", erzählt er, „noch lebhaft des unbeſchreiblichen Eindruckes, welchen meines Vaters Worte damals auf mich, den zwölfjährigen Knaben machten. „„Franz, ich kann Dich nichts mehr lehren, ich werde Dich jetzt auf ſechs Monate nach Paris bringen, dort ſollſt Du im Conſervatorium unter der Leitung der berühmteſten Meiſter Deine Studien fortſetzen."" In der That war hiermit der einzige Beweggrund bezeichnet, welcher ihn veranlaßte, eine ehrenvolle und geſicherte Stellung gegen den zweifelhaften Verſuch einzutauſchen, mich einer ſpäteren Bedeutung und Berühmtheit entgegen zu führen.

Schon am Tage nach unſerer Ankunft gingen wir

zu Herrn Cherubini, bei dem uns eine besonders warme Empfehlung des Fürsten Metternich einführen sollte. Wir trafen ihn nicht mehr an und folgten ihm nach dem Conservatorium. Das Gefühl einer tiefen Ehrfurcht überfiel mich, als ich das Portal der Straße Faubourg Poissonnière betrat. Hier, dachte ich, waltet das hohe Tribunal, welches für immer verdammt oder freispricht — und beinahe wäre ich vor einer Menge Männern niedergekniet, welche ich alle für berühmt hielt, und die wie andere Sterbliche hin und her gehen zu sehen mich nicht wenig überraschte.

Nach einer Viertelstunde ängstlichen Harrens eröffnete endlich der Diener das Cabinet des Herrn Directors und ließ uns eintreten. Mehr todt als lebendig, unbewußt meiner Empfindung, eilte ich, Cherubini die Hand zu küssen, da kam mir die Idee, es sei das vielleicht in Frankreich nicht Sitte; mit Thränen in den Augen blieb ich zögernd stehen, voll Verwirrung wagte ich kaum einen Blick auf den Mann zu werfen, der einem Napoleon widerstand, und war nur ängstlich bemüht, daß mir keines seiner Worte entschlüpfte.

Glücklicherweise währte die Audienz nur kurze Zeit. Man hatte uns schon darauf vorbereitet, daß meiner Aufnahme in das Conservatorium einige Schwierig-

keiten entgegenſtänden, aber daß die beſtehende Einrichtung jedem Fremden den Eintritt beſtimmt verſage, wußten wir noch nicht. Herr Cherubini theilte uns dieſen Umſtand mit. Welcher Blitzſchlag für mich! Mir zitterten alle Glieder, mein Vater erneuerte ſeine Bitte und belebte mich wieder durch ſeine Hoffnung. Ich verſuchte einige Worte zu reden, gleich dem Weib von Kana bat ich demüthig um die Broſamen, die von der reichbeſetzten Tafel der Zöglinge abfielen — doch war alles umſonſt, das Reglement blieb unerbittlich, ich war in völliger Verzweiflung und glaubte alles verloren ....“

Die Verhältniſſe ſollten ſich beſſer geſtalten, als es Anfangs ſchien. Zwei vortreffliche Männer, Paer und Reicha, machten ſo weit als möglich gut, was Cherubini gefehlt hatte; ſie hatten der Prüfung des jungen Künſtlers beigewohnt, das größte Intereſſe an ihm genommen, und gingen nun dem beſorgten Vater treu und freundlich mit Rath und That zur Hand. Mit Benutzung der zahlreichen mitgebrachten Empfehlungsbriefe trat der ſo hoch begabte Knabe in die Salons der höchſten und beſten Pariſer Geſellſchaft ein, und hier war es zunächſt, wo ſeine Kunſt ſich den außergewöhnlichſten Erfolg bereitete. Der damalige Herzog von Orleans, der ſpätere König der

Franzosen Louis Philippe, war es, der zumeist zu diesem Erfolg in äußerlicher Beziehung beitrug. Bald war der junge Künstler der Gefeierte des Tages — Beifall und materieller glänzender Lohn strömten ihm von allen Seiten zu, die Organe der Gesellschaft wie der öffentlichen Meinung beeilten sich, zu einem ausgebreiteten Rufe beizutragen, und die Pariser Journale jener Zeit — des Jahres 1824 — bringen glänzende Berichte über die allgemein bewunderte Erscheinung. Dabei sorgte der unablässig sich mühende Vater des jungen Künstlers dafür, daß der rauschende Beifall die junge Seele des geliebten Sohnes nicht betäube; die Studien wurden ununterbrochen fortgesetzt, namentlich mußte er über ein Jahr lang bei Reicha den Contrapunkt studiren, jeden Nachmittag wurden eine Anzahl Bach'scher Fugen durchgespielt, endlich, und das war wohl die schwierigste aller Aufgaben, mußte er diese Fugen häufig in andere Tonarten übertragen. So kam dem Genie fortwährend die Uebung zu Hülfe.

Von Paris aus wurden nun Reisen in die Departements unternommen und fast in allen größeren Städten Concerte gegeben. Ihr Erfolg war derselbe, wie in Paris — Ruhm und Gold begleiteten die Schritte des jungen Künstlers. Diese Reisen waren reich ausgestattet mit Kennzeichen, zu welcher hohen

Stufe ſich des Knaben Genius bereits gehoben hatte — von allen nur eins: in Bordeaux ſpielte er vor einer großen Geſellſchaft, unter welcher ſich der berühmte Violinſpieler Rode befand, eine Sonate, die er ſelbſt componirt hatte, welche er jedoch für eine Beethoven'ſche ausgab; das ganze Publikum, auch der berühmte Violiniſt, ließ ſich von dem Genie des muthwilligen Knaben täuſchen, und bewunderte als ein Werk des großen Meiſters, was der junge Künſtler ſelbſt geſchaffen hatte.

Außer der eben erwähnten Reiſe in die Provinzen Frankreichs machten Vater und Sohn in jener Zeit auch zwei Reiſen nach England, wo Franz dieſelben Triumphe feierte, wie in Frankreich. Von dieſen Reiſen in England iſt als ein beſonders eigenthümliches Ereigniß folgender Vorfall zu erwähnen. Der funfzehnjährige Knabe wurde zu dem berühmten Phrenologen Deville in London gebracht und ihm als ein Kind vorgeſtellt, welches zu nichts Anlagen zeige, zu nichts befähigt ſei. Der Phrenolog hatte kaum des Knaben Kopf betrachtet, als er ſofort in die Worte ausbrach: „Haben Sie es ſchon mit ihm in der Muſik verſucht? Dazu würde ich entſchieden rathen!“ Man ſieht, daß die zweifelhafte Wiſſenſchaft diesmal einen beſonderen Triumph feierte. —

Nach Paris zurückgekehrt, gab sich Franz Liszt der Composition mit Eifer hin. — Als das bedeutendste Ergebniß haben wir einer kleinen Oper zu erwähnen, deren Text Théaulon geliefert, bei deren Composition Paer zur Seite gestanden hatte. Sie heißt „Don Sancho" oder „Das Schloß der Liebe", und wurde auf dem Theater der Académie royal vier oder fünf Mal mit großem Beifall aufgeführt. Die erste Darstellung fand Ende des Jahres 1825 statt, eine zahlreiche Zuhörermenge überschüttet das kleine Werk mit Beifall, und der am Schluß gerufene Sänger der Hauptrolle trägt, von seinem Empfindungen überwältigt, den jugendlichen Componisten auf seinen Armen dem Beifall jubelnden Publikum entgegen. —

Eine Reise nach der Schweiz, eine dritte Reise nach England folgen in dem Leben des Knaben, immer und immer wieder und nur eine ununterbrochene Kette von Beifall, welcher bei der zeitweiligen Rückkehr nach Paris stets den höchsten Grad erreicht. Das Gemüth des jungen Künstlers leidet auf einmal an Uebersättigung — dieser Beifall, den man ihm von allen Seiten spendet, diese Ströme Goldes, die ihm zufließen, diese liebkosende Menge, von der er sich umgeben sieht, sie werden ihm lästig, er empfindet eine schmerzhafte Ueberhäufung, und derselbe jugendliche

Charakter, deſſen geniale, neckiſche und friſche Heiterkeit noch ſo eben das Publikum eben ſo ſehr entzückt hat, wie ſein unvergleichliches Spiel, wird plötzlich ernſt, abgeſchloſſen, in ſich gekehrt und verlangt nach dem Gegenſatze der trübſinnigen Einſamkeit. Von Kindheit an religiös durch und durch ſucht er einen Troſt in entſprechender Lectüre, „Les pères du desert“ wird ſein Lieblingsbuch, es tritt faſt religiöſe Schwärmerei bei ihm an die Stelle jener früheren, ſo liebenswürdigen, jugendlichen Ungebundenheit und harmloſen Fröhlichkeit. Der beſorgte Vater ſieht mit Schrecken dieſe Veränderung, welche in dem Sohne wohl der Uebergang ſein mochte zu dem Bewußtſein, daß er nicht nur jene künſtleriſche Begabung beſaß, die ihm bereits ſo viele Triumphe bereitet hatte, daß vielmehr noch eine ganze Reihe der werthvollſten Naturgaben in ihm ſchlummerten, als deren zwei Endpunkte wir vielleicht bezeichnen können, daß wir Alle heute Franz Liſzt nicht nur als einen der herzvollſten, edelſten Männer, ſondern auch als einen bedeutenden Schriftſteller von univerſeller Bildung ſchätzen und hoch zu ſtellen haben.

Doch von alledem berichten wir ſpäter.

Der um die geiſtige und körperliche Geſundheit des geliebten Sohnes beſorgte Vater ſuchte ihn durch

Reisen zu zerstreuen; zur Herstellung der Gesundheit führte er ihn in Uebereinstimmung mit mehreren vortrefflichen Aerzten in das Seebad von Boulogne. Leider sollte diese Reise von einem Verluste für Franz Liszt bezeichnet werden, der für ihn unermeßlich war. Sein Vater, Adam Liszt, starb am Augustustage 1827 in der eben genannten Stadt. Franz Liszt verlor in ihm den treuesten, zärtlichsten Freund, der mit eben soviel Selbstaufopferung wie Klugheit bisher die Schritte des Sohnes geleitet und überwacht hatte. Sein Schmerz war außerordentlich herb und schneidend — die Fülle der Empfindung, mit der ihn die Natur begabt hat, mußte bei einem so tief alle Nerven der Seele berührenden Verluste sehr entschieden heraustreten. Zunächst dachte er an seine Mutter. Diese war, wie wir oben berichteten, seiner Zeit mit nach Paris gereist, doch nach einem etwa einjährigen Aufenthalt daselbst nach Grätz in Steyermark zurückgekehrt, und lebte dort bei ihrer Schwester. Der treue Sohn lud sie ein, fortab ihren Wohnsitz in Paris zu nehmen, bei ihm, der ihr über Alles theuer war; sie folgte mit Freuden, und erhielt bei ihrer Ankunft in Paris von ihrem Sohne ein Geschenk von 100,000 Franken, seine bisherigen Ersparnisse, womit er den Lebensabend der theuren Mutter vor allen Sorgen sicher stellte.

Mochte nun auch der Verluſt des geliebten Vaters dem Herzen des Sohnes eine tiefe Wunde geſchlagen haben, ſo war dies Ereigniß an und für ſich doch nicht ohne eine tiefgehende vortheilhafte Einwirkung — während Franz Liſzt bisher ſich den Entſchlüſſen und Beſtimmungen der väterlichen Leitung anheim gegeben hatte, mußte er jetzt mit eigenem Willen und eigenen Entſchlüſſen ſeinen Lebensweg verfolgen. Der ſechzehnjährige junge Künſtler erhielt damit frühzeitig jene Selbſtſtändigkeit, die nach unſerer Ueberzeugung allein im Stande iſt, den Genius auf die höchſte Spitze ſeiner Vollendung zu geleiten, und mit ihr ging er denn vertrauend ſeiner Zukunft entgegen. Der Knabe war zum Jüngling geworden, dem bereits die entſchloſſene Kraft des Mannes entgegenkam. —

Liſzt ging zunächſt nach Paris, wo er ſeinen Wohnſitz für die Dauer nehmen wollte. Hier war es, wo ſich ihm in jener Zeit zuerſt und mit aller Heftigkeit die Leidenſchaft der Liebe nahte. Ein ſo tief und feurig empfindendes Gemüth, wie das Franz Liſzt's, mußte davon auf das Außerordentlichſte erſchüttert werden. Er liebte eine junge, ſchöne, geiſtreiche Dame von Rang und Vermögen — beſtimmte Verhältniſſe, welche näher anzudeuten wir nicht im Stande ſind, verhinderten die Möglichkeit einer Ver-

bindung, zwangen Liſzt zur Entſagung. Die Schmerzen dieſes Kampfes, die Ausführung des Entſchluſſes wirkten außerordentlich gewaltig auf ihn ein, unter den Schmerzen der Seele litt der Körper nicht minder, er zog ſich von der Außenwelt völlig zurück, lebte nur ſeiner Mutter, und verbrachte Stunden und Tage in Abgeſchloſſenheit, im einſamen Hinbrüten, ſodaß ſeine Geſundheit in Gefahr kam, ſo daß ſich ſogar die Nachricht ſeines Todes in Paris verbreitete und ſelbſt von den Journalen ausführlich mitgetheilt wurde.

Er erfuhr davon in ſeiner Verſchloſſenheit, doch weder dies, noch die dringenden Bitten der Mutter ſind im Stande, ihn aus ſeinem Schmerze zu erwecken. Er verbannte faſt ganz die Ausübung ſeiner Kunſt, gab ſich nur noch der Lectüre hin, hing wiederum ſeinen religiöſen Schwärmereien nach, und verwickelte ſich in einen Kreis von Ideen, daß eben nur ein ſo gewaltiger Geiſt wie der ſeinige im Stande war, ihrer Herr zu werden. Dieſe Verirrung, wenn wir jenen Zuſtand ſo nennen dürfen, wurde von dem nach allen Seiten des Wiſſens ſich ausdehnenden Genius überwunden, und war der hier eintretende Kampf wohl die erſte Stufe zu jener Univerſalität der Bildung, die wir jetzt an Franz Liſzt zu bewundern haben. Denn Liſzt iſt nicht nur groß und

unerreicht in seiner Kunst, er gehört zu den geistig bedeutendsten und befähigtsten Männern unserer Zeit, ihm ist kein Gebiet des Wissens fremd geblieben. Wem einmal das Glück seiner Unterhaltung zu Theil wurde, der wird gern und freudig ein lebendiges Zeugniß dafür ablegen können. —

Inmitten diesen Kampf, welchen Liszt in dieser Weise zu bestehen hatte, tritt eine Erscheinung aus der Außenwelt, welche sein schon für die übrige Welt im Absterben begriffenes künstlerisches Bewußtsein neu belebt und weckt. Paganini ist es, Liszt's großer Geistes- und Kunstverwandter, dessen Auftreten in Paris mit einem Zauberschlage alles berührt, alle Unterhaltung in Anspruch nimmt, alle Aufmerksamkeit fesselt. Auch Franz Liszt wurde mit unwiderstehlicher Gewalt von dem Dämon betroffen; er hat selbst nach Paganini's Tode ausgesprochen, was er von diesem gewonnen, wenn er sagt: „Das Genie verpflichtet!" In diesen drei Worten spricht Liszt eine ganze Geschichte seiner Leiden und Kämpfe aus, in diesen drei Worten zeigt er uns, was ihn aus dem Trübsinn der vorausgegangenen Tage gerissen, was eigentlich uns den Franz Liszt gerettet hat, den wir heute lieben und bewundern. Er war sich bewußt geworden, daß der ihm verliehene Geist nicht verbraucht werden

dürfe in ohnmächtigen, resultatlosen Träumereien, daß er vielmehr eine entschiedene Verpflichtung habe, diesen Geist der höchsten Ausbildung zuzuführen, daß endlich „die Virtuosität nur ein Mittel, nicht ein letzter Endzweck sein dürfe."

Wir wollen hier mittheilen, was Franz Liszt auf die Nachricht von Paganini's Tode hin niederschrieb.

„Paganini ist todt. In ihm ist einer jener gewaltigen Lebenshauche erloschen, welche sich die Natur zurückzurufen nicht zu beeilen scheint, mit ihm verschwindet ein Phänomen, einzig dastehend in der Sphäre der Kunst. —

Sein Genie, welches weder übertroffen, noch erreicht wurde, war so groß, daß es nicht einmal Nachahmer haben konnte; Keiner wird der Bahn folgen, deren Spur er zurück läßt, kein anderer Ruhm verbindet sich dem seinigen, sein Name gehört zu denen, welche stets allein genannt werden. Der schattenlose Glanz seines Ruhms, jenes unbegrenzte Königthum, das ihm, dem Lebenden, die öffentliche Meinung zusprach, der ungeheure Abstand, welchen sie zwischen ihm und denen fand, welche ihm zu folgen wagten,

ſind Dinge, welche zweifelsohne niemals in gleichem Grade im Leben eines Künſtlers zu finden ſind.

Als Paganini im Alter von vierzig Jahren aus ſeiner Zurückgezogenheit mit einem Talent hervortrat, das den äußerſten Grad der Vollendung erreicht hatte, ſah man ſein Erſcheinen in gewiſſem Grade als ein übernatürliches an. Er erregte ſo lebhaftes Aufſehen, er ergriff die Phantaſie in ſo hohem Grade, daß ſie nicht bei der Wirklichkeit ſtehen zu bleiben vermochte. Die Zaubermärchen des Mittelalters kehrten wieder, die Wunder ſeiner Kunſt wurden auf ſein Leben übertragen, man wollte ein unerklärbares Genie durch Thatſachen erklären, die noch viel verſchleierter waren; und es fehlte wenig zu der Meinung, er habe ſeine Seele dem Satan verkauft, oder er habe doch wenigſtens ſeine Frau erwürgt und aus einer ihrer Sehnen jene vierte Saite gemacht, auf der er ſeine bezauberndſten Melodien ſpielte.

Er durchzog Europa, eine begeiſterte Menge ſtreute ihm Gold vor die Füße und gab ſeinen Namen, als beſten Lohn, Künſtlern, welche ſich auf andern Inſtrumenten auszeichneten. Da gab es Paganini's des Piano, des Cello, der Guitarre und andere mehr. Die Violiniſten bemühten ſich, ſeine Geheimniſſe zu errathen,

ſie ſtudirten im Schweiße ihres Angeſichts die Schwierigkeiten, welche er ſpielend geſchaffen hatte, aber das Publikum bemitleidete ihre Anſtrengungen, und erwies ihnen nicht einmal die Ehre, von ihrer Unbedeutendheit zu reden. Welch ein ſeltenes Glück! Der Stolz Paganini's, wenn er Stolz beſaß, konnte bis zu ſeiner Sterbeſtunde auf unerreichbarer Höhe athmen, ihn ſtörte keine Ungerechtigkeit, ihn beunruhigte keine Gleichgültigkeit, er ſtieg in das Grab, ohne auch nur von fern den läſtigen Schatten eines Erben ſeines Ruhms erblickt zu haben.

Würden wir ſolches wohl glauben, wenn wir nicht ſelbſt Zeugen davon geweſen wären? Dieſer Künſtler, in ſeinen Triumphen erhoben und vergöttert, dieſes Talent, dem das Volk ſo freigebig ſpendete, was es oft den größten Männern verweigerte: Reichthum und Ruhm; dieſer Mann, welcher jene Begeiſterung hervorrief, ging durch die Menge, ohne ſich mit ihr zu miſchen; Niemand kannte die Gefühle, welche ſein Herz belebten, ſein Leben warf keinen Strahl auf das Leben Anderer, er hatte keine Gemeinſchaft des Denkens und Empfindens mit ihnen, er ſchien fremd jeder Leidenſchaft, ja er ſchien fremd ſeinem eigenen Genie, denn das Genie iſt die Macht, welche den Gott der menſchlichen Seele offenbart, und Paganini hatte nie

einen anderen Gott, als eine finstere, bekümmerte Persönlichkeit.

Ich spreche diese strengen Worte mit Bedauern aus. Ich weiß recht wohl, daß man gleich unwillkommen ist, wenn man die Todten tadelt, oder wenn man die Lebenden lobt, und daß, unter dem Vorgeben, das Grab nicht zu verletzen, bei dem Urtheil über einen Menschen auf die Lüge der Apotheose unmittelbar die Lüge der Verleumdung zu folgen pflegt; ich weiß ferner, daß man einige Werke der Wohlthätigkeit anführen kann, welche jene Anklage zu widerlegen scheinen. Allein was wollen diese vereinzelten Acte gegen ein ganzes Leben sagen? Es ist dem Menschen nicht gestattet, im Guten oder im Bösen consequent zu sein. Ich frage nun, wenn wir den Begriff Egoismus nicht im engsten, sondern, zumal in größerem Bezug auf den Künstler, als auf den Menschen, in einem weiteren Sinne nehmen, dürfen wir nicht mit Recht behaupten, daß für Paganini der Ausgangspunkt wie das Ziel stets ein beschränkter Egoismus war?

Doch Frieden seinem Andenken, wie dem auch sei! Er war groß, und jede Größe trägt die Verzeihung ihrer Fehler in sich. Wissen wir denn, um welchen Preis dem Menschen die Größe zu Theil wird?

Wird die Leere, welche Paganini zurückläßt, wohl

so bald wieder ausgefüllt werden? Sind die wesentlichen wie zufälligen Ursachen, welche das ausmachen, was ich so gern seine Souverainität nennen möchte, der Art, daß sie sich wiederholen können?

Wird sein Künstler-Königthum in andere Hände übergehen?

Ist der Künstler-König noch möglich?

Ich zögere nicht, zu sagen, daß eine Erscheinung wie die Paganini's nicht sich wiederholen können wird. Die besondere Verbindung eines eminenten Talents mit allen Umständen, die am geeignetsten waren, ihn mit dem Wunderbaren zu umgeben, wird in der Geschichte der Kunst eine vereinzelte Thatsache bleiben. Der Künstler, welcher es heute versuchen wollte, die Gemüther dadurch in Erstaunen zu setzen, daß er sich gleich Paganini in ein absichtliches Geheimniß hüllte, daß er um sein Leben einen ehernen Ring zöge, würde nicht mehr überraschen, und selbst wenn wir bei ihm ein unvergleichliches Talent voraussetzten, so würde die immer vorhandene Erinnerung an Paganini ihn doch des Charlatanismus und des Plagiats anklagen. Zudem erwartet heutzutage das Publikum etwas Anderes von dem Künstler, welchen es auf das Schild heben soll — nur auf andern Wegen ist

es möglich, gleichen Ruhm und eine höhere Macht zu erreichen.

Die Kunst nicht als ein sicheres Mittel für egoistische Vortheile, für eine unfruchtbare Berühmtheit zu betrachten, sondern als eine sympathetische Gewalt, welche die Menschen sich nähern und vereinigen läßt; sein Leben zu jener hohen Würde zu erheben, deren Ideal das Talent ist; den Künstlern verständlich zu machen, was zu sein sie im Stande sind, was sie sein sollen; die öffentliche Meinung durch das Uebergewicht einer edlen Lebensweise zu beherrschen, in Aller Seelen den Enthusiasmus für das Schöne zu wecken und zu unterhalten — das ist die Aufgabe, welche sich ein Künstler zu stellen hat, welcher Paganini's Erbtheil beansprucht.

Diese Aufgabe ist schwer, doch ihre Lösung nicht unmöglich. Jedem Ehrgeiz sind heutzutage weite Bahnen geöffnet, ein Jeder darf auf entgegenkommendes Verständniß rechnen, der seine Kunst der Ueberzeugung oder Gesinnung weiht. Wir ahnen alle eine neue Gestaltung unserer gesellschaftlichen Zustände. Ohne die Bedeutung des Künstlers hierbei zu übertreiben, ohne seine Mission in pomphaften Ausdrücken zu verkündigen, wie man es oft gethan hat, glauben wir doch, daß auch ihm seine Stelle angewiesen ist in den Anordnungen der Vorsehung, daß auch ihm sein Theil

zuerkannt ist an einem neuen, dauernden und sittlichen Werke.

Möge deßhalb der Künstler der Zukunft von ganzem Herzen auf jene egoistische und eitle Rolle verzichten, in welcher, wir wollen das annehmen, Paganini ein letztes und berühmtes Beispiel war; möge er seinen Zweck nicht in sich, sondern außer sich setzen, möge ihm die Virtuosität ein Mittel, nicht ein Endzweck sein, möge er sich endlich immer daran erinnern, daß „nicht nur der Adel verpflichtet", sondern, mehr als der Adel, das Genie."

— — — — — —

Geweckt also und neu belebt durch Paganini's Erscheinen wandte sich Franz Liszt der so lange verlassenen Kunst von Neuem wieder zu, da trat ein anderes, ein gewaltiges, politisches Ereigniß ein, was ihn noch mehr zu frischem Leben führen sollte — die französische Revolution des Jahres 1830.

Dies ganz Europa erschütternde Ereigniß mußte in der feurigen Seele Franz Liszt's den stärksten Wiederhall finden. Wie jeder Mensch von wahrhafter Vernunft, wie jeder Mensch insbesondere, den die Na-

tur mit reichen Geistesschönheiten geschmückt hat, von Geburt aus der lebendigste Anhänger der individuellen Freiheit ist, den Menschen nur nach seinem wirklichen Verdienst, nicht nach dem eingebildeten angeborenen abmißt, wie endlich ein jeder so fühlende Künstler nothgedrungen diese Wahrheiten seiner Seele auch allein für die Wahrheiten der Kunst halten muß, so fühlte auch Liszt in dem Donner des Geschützes, in dem Jubelruf der Sieger ein neues Gesetz verkündigen, was den Menschen an sich, nicht den Menschen durch Andere bestimmte; er empfand, wie mit diesem Gesetz auch die Kunst unendlich in ihrem Preise steige, und wie es jetzt an ihr sei, der neuen Richtung des Menschen- und Staatenlebens vermöge ihrer edelsten Harmonien den verständlichsten und dabei doch ideellen Ausdruck zu geben. Kaum waren die Sturmtage der Revolution vorüber, so warf sich Liszt mit Eifer darauf, ihren innersten Ausdruck in einer sinfonie révolutionaire wiederzugeben. Ihre Themata sollten aus der Marseillaise, einem Hussitenliede und einem evangelischen Choral componirt werden, das Werk wurde nicht bloß beschlossen, sondern ziemlich umfassend skizzirt, doch blieb es leider unausgeführt, mit ihm wahrscheinlich eins der größten Denkmäler, welches je auf dem Felde der Kunst erbaut worden wäre.

Es war wohl die allgemeine Abspannung der Gemüther, die Enttäuschung mancherlei Art, wie sie stets nach großen politischen Ereignissen eintreten, und wie sie auch der Juli-Revolution folgten, welche nicht nur die Ausführung jener Composition unterbrachen, sondern auch den kaum wieder in das öffentliche Leben getretenen Künstler in seine Selbstverschlossenheit und Einsamkeit zurückführen sollten. Doch war die Gefahr vorüber, welcher er früher ausgesetzt gewesen, die neue Einsamkeit wurde ihm allein der Zufluchtsort, wo sein Geist jene Größe sich erwarb, welche Franz Liszt vor vielen Andern ganz besonders sein Eigenthum nennen darf. Bis zum Jahre 1833 gab er sich den eifrigsten Studien hin, und zum vollsten Bewußtsein entwickelte sich ihm in jener Zeit die gewaltige Idee, welche ihn bewegte und noch bewegt, jede Leistung seiner Kunst zu einem untrennbaren Stück seines Geistes, zu einem unlösbaren Theil seiner Seele zu machen, wonach nicht nur der Künstler durch die Kunst geboben wird, sondern auch umgekehrt die Kunst vom Künstler. Um das zu können, dazu gehörte nun nicht nur jene colossale künstlerische Begabung, wie sie Franz Liszt von der Natur empfangen, wie er sie von seinen Kinderjahren an weiter geübt hat, es gehört auch dazu die Totalität in der Ausbildung des Geistes, die größte

Stärke und Unfehlbarkeit des Charakters. Das alles zu erwerben', oder deſſen Beſitz zu befeſtigen, daran arbeitete er in jener Zeit nach der franzöſiſchen Revolution mit aller Anſtrengung — Niemand zweifelt daran, daß es auch mit allem Erfolge geſchehen iſt. —

Vom Jahre 1833 datirt' nun die Ausführung jenes großen Vorſatzes, welchen er in dem oben von uns mitgetheilten Artikel über Paganini andeutet. Sie wurde ihm ſehr ſchwer gemacht.

Jede neue Idee, die eine mehr oder minder beſtimmte Ahnung von Größe einflößt, ſtößt ſofort auf weſentliche Schwierigkeiten: die ganze Welt faſt verſchwört ſich gegen ſie. Die Einfältigen und Thoren müſſen das thuen, ſie folgen darin nur eben ihrem Inſtinkt — es iſt ja eine bekannte Thatſache, daß heute noch jeder Ochs beim Erſcheinen einer neuen Wahrheit für ſein Leben zittert in der Erinnerung an jene Hekatombe ſeiner claſſiſchen Brüder, als Dankopfer dargebracht, als Pythagoras ſeinen berühmten Satz entdeckt hatte. Wundern wir uns demnach nicht, daß die Einfältigen und Thoren Widerſtand leiſten, zumal ſie noch den köſtlichen Hintergedanken haben, jeder geſcheidte Menſch könne ihnen einmal Concurrenz machen — fragen wir lieber beſtürzt und betrübt,

worin es begründet liege, daß der Genius selbst bei seinen Verwandten so selten entgegenkommende Anerkennung findet. O, es ist leider nur zu wahr, daß ihm nur wenige Stätten auf Erden bereitet sind! Welche Hüllen muß der Götterfunke durchdringen, ehe man seinem Lichte glaubt! Wie viel irdischen Schmerzes muß der Himmelentstammte erdulden, ehe ihm eine neue, kleine Heimath wird, deren enge Wände noch oft erdrückend auf ihm lasten!

O ihr Alle, die Ihr Euch wahre und vernünftige Menschen nennt, vergeßt den ersten Satz Eurer Pflicht nicht — erinnert Euch stets daran, daß geistige Begabung, geistige Größe den ersten und gerechtesten Anspruch an Euch hat, daß Ihr anerkennen und würdigen, daß Ihr schützen und schirmen müßt, wenn der Genius zu Euch tritt und Euch mit seinem himmlischen Lichte begrüßt. Hütet Euch vor der Sünde wider den heiligen Geist, hütet Euch vor Eifersucht und Neid, und schützt Euch auch gegen unwissentliches Vergehen dadurch, daß Ihr nie eine Unterlassungssünde gegen einen bedeutenden, wahrhaft geistigen Menschen begeht, der Euch im Leben zu nahe tritt! Lorbeern decken gar oft ein von Sorge und Anstrengung vor der Zeit ergrautes Haupt, eine Rose auf der Brust verhüllt nicht selten eine tiefe Herzens-

wunde — das ſind dann die Früchte, welche das Leben dem müde gekämpften Geiſt getragen hat! — — —

Doch entfernen wir uns nicht zu weit von unſerem Ziel. Wir ſagten bereits, unſer Künſtler habe jede Leiſtung ſeiner Kunſt zu einem untrennbaren Stück ſeines Geiſtes, zu einem unlösbaren Theil ſeiner Seele machen, nicht nur durch die Kunſt den Künſtler, ſondern auch umgekehrt durch den Künſtler die Kunſt heben wollen — und dieſe hohe Abſicht wurde gar wenig begriffen. Die glühende Natur Franz Liſzt's nahm mit natürlicher Heftigkeit den Kampf an, und empfand unbeſchreiblichen Schmerz ob jeder Verkennung des als allein richtig erkannten Strebens, ob jeder Verletzung der Kunſt, die ihm als die alleinige und einzige erſcheinen mußte. Es wurde ihm zur Nothwendigkeit, wollte er ſich nicht völlig aufgerieben ſehen, eine Welt zu verlaſſen, in der augenblicklich ſo viele feindliche Gewalten mit einander kämpften, daß für keine, am wenigſten für ſeine hohe Idee der Kunſt, ein Sieg in Ausſicht ſtand. Seine Blicke wandten ſich nach dem ſtaatlichen Wunderwerk Nordamerika's, er wollte für immer nach den Vereinigten Staaten ſich wenden, um dort den hohen Baum der Kunſt auf jungfräulichem Boden gedeihen zu ſehen — ein Ereigniß von hoher Bedeutung für ſein Leben, was um

jene Zeit eintrat, und deſſen wir hier nur vorübergehend erwähnen, brachte ihn von jenem Entſchluß zurück, doch führte er dafür jetzt den andern aus, Paris zu verlaſſen, wo ihn bis dahin umfaſſende und werthvolle Verhältniſſe zu ſeinen Schülern, zu ſeinen Freunden, zu ſeinen Verehrern umgeben hatten.

Die Wahl ſeines künftigen Aufenthaltsortes wurde ihm nicht eben ſchwer. Die Schweiz war ihm noch wenig bekannt, jenes Land, in dem alles ſchön iſt, nur ſeine Bewohner nicht — und er faßte den Entſchluß, ſich einſtweilen in Genf niederzulaſſen. Hier bewohnte er eins jener Häuſer, welche ſo wunderbar ſchön gelegen ſind, daß man glauben möchte, ihre Bewohner müßten glücklich ſein, ein einziger Blick aus dem Fenſter über die dunkelblauen Ketten des Jura, oder über die glänzenden Wogen des Sees, oder über die mit Villen und Gärten beſäeten Ufer müßte die Sorge und den Kummer verſcheuchen. Da lebte Liſzt in ſtiller Zurückgezogenheit, ſeinen Studien hingegeben, nur wenig Umgang pflegend und im alleinigen Verkehr mit einzelnen vorzüglichen Männern, wie Candolle, Fürſt Belgiojoſo, Adolph Pictet und Andere. Sie waren auch in der Regel ſeine Begleiter bei den Ausflügen, welche er durch das ſchöne Land machte, kleine Reiſen, die nicht nur den jungen Künſtler erheiterten

und erfrischten, die auch seinen Reisegefährten von unbeschreiblichem Genuß waren und unvergeßlich dem Gedächtniß sich in allen ihren Zügen einprägten. Eine der bedeutenderen dieser Reisen machte er mit George Sand und Pictet zusammen; der Letztere giebt in seinem interessanten Buche Voyage à Chamouny sehr werthvolle Skizzen, deren eine wir hier mittheilen wollen als das Wesen des Künstlers charakterisirend. Adolph Pictet erzählt:

„Der Abend begann seine Schatten über die Kirche des heiligen Nikolaus in Freiburg zu werfen, schon schwanden die schlanken Linien der gothischen Bogen in der Dunkelheit des Doms. Franz hatte sich vor die ausgezeichnete Orgel gesetzt, die Arbeit eines ganzen Lebens, die jeden Tag mit ihren tausend Stimmen den Namen ihres Erbauers, des alten Moser, feiert. Was durfte man sich nicht versprechen von einem so mächtigen Mittel des Ausdrucks, gehandhabt mit musikalischer Begeisterung, welche noch unterstützt wurde durch die bewundernswertheste Ausführung von der Welt! Auch Georg, Arabella, der Major, deren Gestalten man in den unsichern Umrissen der Dämmerung bemerkte, erwarteten in einem heiligen Stillschweigen die Töne, welche die hohen Gedanken des Künstlers offenbaren sollten. In der That hatte Franz bereits

gezeigt, daß er die Ideen, die Gefühle, die Eindrücke, welche von den Zufällen der Reise herrührten, in seiner Improvisation nach seiner Art vereinigt wiedergeben würde.

Er begann pianissimo eine Reihe langsamer und tiefer Modulationen, mit einem einzigen Register — es schien, als wolle er erst die Gelehrigkeit des Instruments versuchen. Dann, als er fühlte, daß es seinen Absichten entspreche, ließ er nach und nach die verschiedenen Stimmen ertönen, um sich zum Meister aller Mittel des mächtigen Werks zu machen. Fast schien es, als ob es die Macht des Künstlers erkenne und sich ihm mit Freuden hingebe, als ob das Heer seiner Töne ihrer eigenthümlichen Wohnung entströme, um ihm zu sagen: „Meister, hier sind wir, was willst Du von uns?" — Nach und nach vervielfältigten sich die Arten des Ausdrucks, sie verbanden sich unter einander, und bald fühlte man die große Seele des Künstlers sich gleich einem lebendigen Odem in die tausend Adern des gewaltigen Werkes verbreiten, wie ein harmonischer Strom sich in den Dom ergießen.

Nun begann ein Adagio von finsterem, strengen Charakter, unbestimmte, düstre Modulationen folgten und schlangen sich durch Reihen von Dissonanzen in

einander, nicht unähnlich den unter einander wogenden Massen des Nebels. Dazwischen tauchten zuweilen etwas bestimmtere Formen auf, als wollten sie sich verkörpern und an das Licht treten, bald verschwanden aber auch sie wieder, eingehüllt von anderen nicht minder flüchtigen Gestalten, die für einen Augenblick erschienen, um schnell wieder zu vergehen. Hätte man die Wirkung dieser Musik durch irgend ein Bild wiedergeben wollen, so mußte man es in dem Zustande der Unruhe und Aufregung einer kräftigen Seele finden, welche voll von Zweifeln und Leidenschaften umsonst sich abringt, das entscheidende Wort ihres Geschickes zu finden, oder auch, man würde vielleicht bei dem Eindringen in einen unermeßlichen Kreis eine erhabene Darstellung des Chaos gesehen haben, als die alte Natur in ewiger Nacht mit unendlichen Kräften formlose Schöpfungen erzeugte und eben so schnell wieder vernichtete.

Als der Eindruck der Erwartung auf den höchsten Gipfel sich gesteigert hatte, schloß das Vorspiel, und ein ernstes, bestimmtes Thema trat ein, wie ein Ausspruch klassischer Weisheit, langsam von den tiefen, majestätischen Stimmen der Orgel ausgeführt, dann regelrecht von den höchsten Stimmen in der Weise der Fugen des alten Meisters Sebastian Bach wiederholt.

Aber bald entwickelte sich, fast ein Gegensatz zu dem ernsten und feierlichen ersten Thema, noch ein zweites, schnelles und glänzendes — während das erstere einfach in seiner monotonen Größe erschien, zeigte sich das neue Thema zu aller Veränderung und Verwandlung geeignet; während das erstere sich in seiner Ausführung den strengen Gesetzen der Harmonie unterordnete, bewegte sich das andere eigenwillig in den unerwartetsten Tonfolgen und den überraschendsten Effecten.

Dann entspann sich ein eigenthümlicher Kampf zwischen den beiden Themata's. Das leichtere griff den ernsteren Gegner kühn an und spielte um ihn herum, alle seine Gaukeleien entwickelnd, um ihn von seiner regelmäßigen Bahn zu verlocken und ihn in die Abgründe der Dissonanzen zu stürzen. Die glänzendsten Töne der Orgel zu Hülfe rufend strömte es in tausend zierlichen und muthwilligen Launen dahin, dann entflammte es, wie im Aerger, daß sein Gegner aller Verführungen ungeachtet seinen ernsten und gemessenen Gang beibehielt, in aller Gluth der Leidenschaften und ließ Töne des Spottes und Aergers vernehmen. Endlich umschlangen sich beide Gedanken mit Aufbieten aller Kräfte: klagende Stimmen, Schmerzenslaute, bizzarre Töne erhoben sich in diesem Kampfe. Es schien, als ob Laokoon von Schlangen umstrickt,

mit aller Gewalt ihrer peinlichen Umwindung ſich entringe, um immer wieder von Neuem gefeſſelt zu werden. Doch war der Ausgang des Kampfes ein anderer, das erſte Thema behauptete ſeine Ueberlegenheit und zwang den Gegner, zum Grundtone zurückzukehren. Die zerſtörte Harmonie kehrte nach und nach zurück, und nach gegenſeitiger, mit unbegrenzter Kunſt herbeigeführten Annäherung, vereinigten ſich die beiden Themata in einem einzigen, mit dem vollſtändigen Ausdruck der Größe und des Reichthums, der Sinnigkeit und Leidenſchaft, der Kraft und Eleganz. Und mit dieſem neuen Motiv, mit aller Begeiſterung des Genius und allen Kräften des wunderbaren Inſtruments endigte die Improviſation des großen Künſtlers in einem erhabenen Hymnus u. ſ. w." —

Das hier mitgetheilte Bruchſtück mag Zeugniß von der Bedeutung geben, welche der Künſtler in jede, ſelbſt nur zufällige Aeußerung ſeiner Kunſt legte. Daß er beſonders in jener Zeit eine große Zahl bedeutender Compoſitionen ſchuf, werden unſere Leſer ſehr natürlich finden; die Arbeiten aus jener Zeit tragen zumeiſt den Titel Années de pélerinage und ſind leider bis jetzt nur zum kleinſten Theil veröffentlicht. Ihre Geſammtheit läßt ſich in zwei Hauptabtheilungen zerlegen, deren erſtere unter Anderem Nationalmelodien u. ſ. w.

umfaßt, Werke, die gleichsam aus dem äußern Eindruck der Umgebungen u. s. w. hervorgegangen sind, während die andere Hauptabtheilung mehr die dem Innern des sinnenden Künstlers, der sich in das Heiligthum der Kunst zurückzog, entsprungenen musikalischen Ideen enthält.

Daneben bewegte sich Liszt auf dem Gebiet der musikalischen Literatur, er schrieb viel für die Gazette musicale und entwickelte, namentlich in den berühmten Artikeln De la situation des artistes, seine Theorie mit überzeugender Schärfe. Endlich übernahm er sogar — unentgeltlich, wie so oft in ähnlichen Fällen — bestimmte Unterrichtsstunden im Conservatorium zu Genf, wo er sechs Monate mit großem Erfolg unterrichtete. Als er später Genf verließ, überreichten ihm seine Schüler zum Andenken eine sehr kostbare Uhr — wie viele andere derartige Dinge wurde auch diese Uhr von der für das Unglück stets bereiten Hand des von wahrer Menschenliebe so innig belebten Künstlers auf dem Altar der Wohlthätigkeit niedergelegt. —

Das Erscheinen Thalberg's, der große Erfolg, den er in Paris davon trug, die Versuche, in ihm einen siegreichen Gegner dem in tiefer Einsamkeit lebenden, scheinbar abgestorbenen Liszt entgegenzustellen — alles das vereinigte sich, um den Letzteren zu einem plötz-

lichen einstweiligen Aufgeben der glücklichen Situation zu veranlassen, welche er an den zauberischen Ufern des schönsten Schweizer See's gefunden hatte. Liszt's Pariser Freunde hatten ihm in ihren Briefen wohl mancherlei über die neue Erscheinung geschrieben, die Journale hatten derselben einen so lauten Beifallsruf geschenkt, daß Liszt Verlangen tragen mußte, den Künstler kennen zu lernen, der wenigstens, wie es schien, den Ruhm in gewisser Beziehung mit ihm theilen wollte. Er kehrte demnach nach Paris zurück und besuchte Thalberg's Concerte, bei denen sich sehr bald der Unterschied ihm klar herausstellte, welcher zwischen seiner und Thalberg's Kunst obwaltete. Er fand eine außerordentlich schöne Form — aber der Inhalt fehlte.

Die repräsentirenden Kreise der Pariser Gesellschaft fanden es interessant genug, zwischen beiden Künstlern Vergleiche anzustellen — wir haben wohl nicht erst nöthig, zu erwähnen, daß sie unter Erkennung von Liszt's innerem und wahrhaften Künstlerwesen zu seinen Gunsten ausfielen. „Eine Parallele zwischen Liszt und Thalberg ziehen wollen", sagt einer unserer geistreichen Vorgänger, „hieße den Rheinfall mit den Wasserkünsten von Versailles vergleichen" — und eine hochbegabte Dame antwortete auf die Frage, wer von beiden

Künſtlern der bedeutendere ſei: „Thalberg iſt der Erſte, aber Liſzt iſt der Einzige.“

Die Herausforderung, welche in den Erfolgen Thalberg's lag, wurde von Liſzt angenommen. In denſelben Räumen, in denen noch ſo eben Thalberg der letzte Beifall erklungen war, veranſtaltet er eine Reihe von Concerten — der zahlreichſte Beſuch, der lebendigſte Beifall bezeichneten ein jedes von ihnen als einen neuen Beweis der hohen Bedeutung des Künſtlers, wie nicht minder als ein unwiderlegbares Zeugniß, daß ſeine Auffaſſung der Kunſt die allein richtige ſei.

Mit dieſer Befriedigung ging Liſzt im Juni 1837 nach Italien, dem Lande, in dem die Kunſt der Muſik vor langer Zeit erfunden, ſpäter aber wieder verloren gegangen ſein ſoll. Er nahm abwechſelnd ſeinen Aufenthalt in Mailand, Venedig, Florenz, Genua und Rom, und gab an dieſen Orten eine Reihe von Concerten, welche ſich von den früheren allenfalls nur durch immer ſich ſteigernden Beifall unterſchieden, wie er bis dahin für Leiſtungen auf einem einzelnen Inſtrument in Italien noch nicht gekannt war.

Doch nicht allein der Ausübung ſeiner Kunſt gab ſich der Künſtler in jener Zeit hin — er verſenkte ſich gern und viel in das Betrachten der reichen Schätze, welche eine vergangene Zeit einem beklagenswerthen

Lande als Erinnerung an nicht mehr vorhandene Größe, ein trauriges Erbtheil, hinterlassen hat. Die Ideale der Dichtkunst und Malerei, wie sie ein glückliches Volk in seiner Zeit höchster Ausbildung erschuf, wurden seinem Studium erschlossen, welches wie stets, so auch hier mit seltener Kraft zur Anwendung kam. Dabei unterhielt er umfassende Beziehungen zu bedeutenden Männern, wie sie damals in nicht kleiner Zahl in Italien gefunden wurden — unter Anderm trat er zu Rossini in ein besonderes lebendiges Verhältniß, welches reich an Annehmlichkeit und nicht arm an Nutzen für ihn war.

In die glückliche Zeit seines Aufenthalts in Venedig fiel die Nachricht von der großen Donauüberschwemmung, welche die Stadt Pesth betroffen hatte. Die Schilderung dieses Unglücksfalls wirkte gewaltig auf ihn ein — die Erinnerung an sein Vaterland wurde plötzlich wach gerufen, die unbegrenzte Tugend seines Herzens, welche so gern Verluste ersetzt, Wunden heilt, Unglück vergessen macht, brachte ihn sogleich zu dem Entschluß, selbst Hand anzulegen, um, soweit als seine Kräfte es vermögen, dem Unglück abzuhelfen. Gedacht, gethan! Mit einer Hast, die alle, selbst die kürzeste Ruhe verwirft, eilt Liszt nach Wien und kündigt eine Reihe von Concerten an, deren Ertrag fast

ganz den Verunglückten in Pesth bestimmt ist. Von allen Seiten strömt die Menge herbei, der Ertrag wächst zu einer enormen Summe an, des Künstlers Herz darf sich beruhigen, er hat mehr für das Unglück thun können, als er zuvor erwartete.

Die Einwohner der Stadt Pesth blieben dem treuen Sohne seines Vaterlandes den Dank für so viel Zuneigung nicht schuldig. Eine Deputation ungarischer Edlen erschien in Wien, um Liszt zu einem Besuche in Pesth und andern ungarischen Städten einzuladen. Nothwendige Rücksicht auf seine Gesundheit gestattete ihm nicht, diese Einladung in ihrer ganzen Ausdehnung anzunehmen: die milde Luft Italiens hatte ihm bereits so wesentliche Dienste geleistet, daß er es für zweckmäßig halten mußte, recht bald dahin zurückzukehren und sich so vortheilhaften Einflüssen weiter hinzugeben. Dazu kam, daß er in Venedig noch bestimmte Versprechungen einstweilen unerfüllt gelassen hatte — die Nachricht aus Pesth gestattete ihm ja nicht den geringsten Verzug. So entschloß er sich zwar zu einem Besuche der Stadt Pesth, wo er mit dem ganzen Enthusiasmus seiner heißblutigen Landsleute empfangen wurde, verschob aber eine weitere Reise in Ungarn auf spätere Zeit. Dann kehrte er nach Venedig zurück.

Ehe wir seines weitern Aufenthalts in Italien gedenken, sei es uns vergönnt, als Kennzeichen der Stimmung, welche um jene Zeit für Franz Liszt in der Presse herrschte, einen Artikel des Humoristen vom April 1838 aus Saphir's Feder hier anzuführen. Derselbe lautet:

Franz Liszt.

Wie schön ist die Kunst, wenn sie eintritt, leichtbeflügelt, strahlenverbreitend, in die heitern Kreise des menschlichen Lebens! Noch schöner ist die Kunst, wenn sie mit mildem Angesicht, mit bezauberndem Lächeln auftritt, als Lehrerin der Menschheit, als Erzieherin edler Gesinnung, als Seherin im Tempel der Erkenntniß! Am schönsten aber ist die Kunst, wenn sie einherschreitet mit dem Lotusstengel, wenn sie mit verklärtem Antlitz erscheint auf dem Pfade des Unglücks, wenn sie wie die aufsteigende Sonne erscheint nach den Thränengüssen des Schicksals, und mit dem unsterblichen Odem den schweren Seufzer wegküßt von der trauernden Lippe des Unglücks!

Und so erschien sie uns denn auch in Liszt, der, bei seiner Rückkehr nach Wien, die Erstlingsopfer seiner himmelsverwandten Kunst auf den Altar der Menschlichkeit und der Vaterlandsliebe niederlegte.

Sein erstes Concert gab er zum Besten der Ueberschwemmten in Pesth, zum Besten seiner edlen Landsmänner! Die Sturmglocken von Pesth öffneten die Blumenglocken aller Herzen, und jenen dumpfen, schweren, schreckenverbreitenden Klängen flossen heute zauberhafte, liebliche, wundersame Klänge entgegen, hervorgezaubert von den Händen eines ruhmgekrönten Ungars, der auf den ersten Ruf von dem Unglücke seines theuern Vaterlandes sogleich herbeieilte, um seine Votivtafel mit aufzuhängen in dem Heiligthum der Menschheit!

Was soll ich aber nun noch von Liszt als Clavierspieler, von diesem Jupiter fulminans des Clavierspiels sagen?

O weh! Da seh' ich uns, uns Referenten, ich sehe uns sitzen, betrübt, verlegen, in Verzweiflung! — Wir haben uns erschöpft! Wir haben alle Lob-Medaillen ausgegeben, alle falschen Enthusiasmus-Münzen weggeschleudert! Wie Kinder, die den Werth des Geldes nicht kennen, ihr Geld wegschleudern, so haben wir, den Werth der Worte nicht kennend, Lobsalm, Hudelqualm, Gedichte, Kränze, alles Mögliche vertrödelt, und nun, ach, nun haben wir kein kleines Lob und kein großes Lob mehr! Armer Liszt!!!

Auf! Laßt uns ein Concert geben „zum Besten

aller durch Lobhudel-Ueberſchwemmung verunglückten Referenten, Recenſenten und literariſchen Duckenten, die um all ihr Lob und Habe gekommen ſind, und die nun einen koloſſalen, gigantiſchen Künſtler loben ſollen und Nichts, gar Nichts mehr in der Schreibtaſche haben!

Für höhere Beiträge wird beſonders quittirt!

Wißt ihr was? wir wollen nach dem „A B C," aus dem Wörterbuch loben!

A. außerordentlich! — B. bewundernswerth! — C. claſſiſch! — D. Donnerwetter! — E. enorm! — F. famos! — G. grandios! — H. horrend! — J. illuſtre!! —

Der Leſer ſieht, daß wir Referenten ſtets rein deutſche Ausdrücke wählen!

Allein auch das reicht nicht hin!

Alſo was wollen wir denn ſagen? — Etwa: „Eine Hoffmannſche Erſcheinung?" — „Liſzt iſt nur mit ſich zu vergleichen!" — „Liſzt iſt ſein eigener Schöpfer!" — „Eine ganz eigenthümliche Erſcheinung!" — „Liſzt iſt der Sturmwind des Clavierſpiels, welcher nicht mit dem Zephirſäuſeln verglichen werden darf!" — „Liſzt iſt der Chimborazo der

Schwierigkeiten, auf dem aber die Veilchen der Zartheit blühen, durch welche sich die Nachen der Düfte der Empfindung wie Schmetterlinge durch Jean Paul'sche Weingärten durchsäuseln!" —

Das ist Alles recht schön, und für Herrn Liszt, der uns noch nicht gelesen hat, sehr anziehend, aber für uns, die wir uns schon gelesen haben, ist es zwar noch immer neu, aber schon sehr alt!

Ich bin wirklich in Verlegenheit, und bin nur froh, daß ich schon bis jetzt diesen Eingang geschrieben habe!

Am Besten ist's, ich schreibe an Herrn Liszt!:

„Verehrtester Freund und Compatriot!

Ihr außerordentliches, herrliches Spiel hat mir außerordentlich böses Spiel gemacht! Ich weiß nicht, wie ich Ihr electro-magnetisches Spiel loben soll, haben Sie die Güte, leihen Sie mir auf eine Viertelstunde Ihre beiden Hände, oder auch nur Ihre linke Hand, — das ist die rechte! — Dann will ich schon über Sie schreiben, wie ich gerne möchte; dann will ich mit meinen beiden Fingern auf der Papiertaste trillern, als ob ich sechs Sängerinnen, die sich gegenseitig niedersingen wollen, in jedem Finger sitzen hätte; dann würde ich so schreiben, daß von drei Dintenfässern die Seiten springen sollten! Dann würde

jeder meiner Finger ein Feuerwerker und ein Blumengärtner und ein Schwarzkünſtler und ein Sternſeher und ein Magnetiſeur und ein Septembriſeur und ein Verführer und ein Redner und ein wüthender Ajax und ein liebliches, goldgelocktes Kind zugleich!"

„Wollen Sie mir aber Ihre Hände nicht leihen, ſo waſche ich die meinigen in Unſchuld, und trinke einen Becher auf Ihr Wohlſein, aber einen Becher, gefüllt mit Wein, der Ihrem Clavierſpiele ähnlich iſt, nämlich: milde Eſſenz des Tokaiers, mit der ſchäumenden, blitzenden, genialen Mouſſade des Champagners!"

„Leben Sie wohl, in der ſüßen Erwartung Ihrer beiden Hände verharre ich indeſſen Ihr zweihändiger, hoffentlich bald vierhändiger, ergebenſter Diener, Freund und Compatriot u. ſ. w."

Vergebens!

Ja, mein lieber Leſer, du mußt alſo ſchon ſelbſt hingehen und Liſzt hören!

Du mußt ihn hören und ſehen, um zu wiſſen, wie das Genie einhertritt, Alles niederſtürzt und aufbaut, verändert und neu ſchafft, hinreißt und verblüfft, erſchreckt und bezaubert, einſchüchtert und vertraulich macht, entſetzt und rührt, durchſchüttert und auflöſt! — Liſzt iſt ein Prometheus, der aus jedem

Notenſtrich eine Geſtalt ſchafft! ein Magnetiſeur, der ein Fluidum aus den Taſten zaubert; ein Perrot-Kobold auf den Taſten-Fluten; ein liebenswürdiger Unhold, der ſeine Geliebte — das Piano — bald zärtlich behandelt, bald tyranniſirt, ſie in Küſſen verzehrt, in wollüſtigen Biſſen zerfleiſcht, ſie umſchlingt, mit ihr koſt, mit ihr ſchmollt, ſie ſchilt, anfährt, bei den Haaren faßt, ſie wieder deſto zärtlicher, inniger, feuriger, liebeglühender, ineinanderſchmelzender umfaßt, mit ihr aufjauchzt zum Himmel, mit ihr fortraſ't durch alle Lüfte, und ſich endlich mit ihr niederläßt in einem Blumenthale, überdeckt von einem Stillhimmel!

Liſzt kennt keine Regel, keine Form, keine Satzung, er ſchafft ſie alle ſich ſelbſt! Das Bizarre wird genial, das Befremdende zur Lebensbedingung, das Vertuzende zum unermeßlichen Anmuthsgürtel um den eigenthümlichen, wunderbargefügten, unbegreiflichen Bau ſeiner ganzen und einzigen Kunſtgeſtaltung! Es grenzt bei ihm das Sublimſte an das Barockſte, das Erhabenſte an das Kindlichſte, die ungeheuerſte Kraft an die ſinnigſte Zartheit, der unerreichbare, tauſendgliedrige Mechanismus an das zarte Geheimniß des Seelenvermögens, der Krampf der allerhöchſten Gewaltſamkeit an das ſüße Traumleben der allerinnigſten Gefühlsweiſe!

Es iſt eine unerklärbare Erſcheinung, eine Compo-

sition von so wundersam zusammengefügten Stoffen, daß sie unter der Analyse unfehlbar das verlieren würde, was ihr den höchsten Reiz, den individuellen Zauber verleiht, nämlich das unerforschliche Geheimniß dieser chemischen Mischung genialer Koketterie und kindlicher Einfalt, von Caprice und Götteradel!

Nach dem Concerte steht Liszt da, wie ein Sieger auf dem Schlachtfelde, wie ein Held auf der Wahlstätte! Besiegte Claviere liegen um ihn herum. Zerrissene Saiten flattern wie Pardonfahnen, erschrockene Instrumente flüchten in ferne Winkel; die Zuhörer sehen sich an, wie nach einem vorübergegangenen Naturereigniß, wie nach einem Ungewitter aus heiterem Himmel, wie nach Donner und Blitz, vermischt mit Blumenregen und Blüthenschnee und schimmernden Regenbogen, und er steht da, und lehnt sich wehmüthig, sonderbar lächelnd, an einen Sessel, wie ein Ausrufungszeichen nach dem Ausbruche der allgemeinen Bewunderung. So ist Franz Liszt!

— — — — —

Nach einem kurzen Aufenhalt in Venedig ging Liszt nach Lugano, Mailand, Florenz, Genua und

Pisa, dann nach Rom, wo er längere Zeit verweilte. An allen diesen Orten gab er sehr erfolgreiche Concerte, erwarb er sich die Verehrung und Freundschaft einer großen Zahl bedeutender Menschen, setzte er seine Studien eifrig fort. Nach einem nur kurze Zeit in Anspruch nehmenden Ausflug nach Neapel war er der Ruhe bedürftiger als je, er gab einstweilen weitere Reisepläne auf, und suchte eine stille Einsamkeit, welche er anfänglich auf der Villa Maximiliana bei Lucca fand, wo er den Herbst 1839 zubrachte, dann aber siedelte er sich in San Rossore an, nicht weit von Pisa.

In diesen Aufenthalt fällt eins jener Ereignisse, an denen das Leben des Künstlers bekanntlich ziemlich reich ist, mögen sich dieselben bald in größeren, bald in kleineren Formen zeigen, und welche alle zu verzeichnen wohl eine Pflicht wäre, die zu erfüllen nur der so liebenswürdig und edel bescheidene Sinn des Künstlers verhindern würde.

Wie überall, so ließ sich Liszt auch in die Einsamkeit seines Aufenthalts auf der Villa Maximiliana die neuesten Erzeugnisse der Literatur wie der periodischen Presse schicken. Da fand er in der Pariser Revue musicale eine Mittheilung, die ihn im höchsten Grade erregte und bekümmerte: seit sechs Monaten liegt in Paris eine Subscriptionsliste zu Gunsten des Denkmals

auf, welches man Beethoven in seiner Geburtsstadt Bonn zu errichten beabsichtigt, und es sind erst 300 Franc's dafür gezeichnet! Die große, musikliebende, auf ihr musikalisches Urtheil so eitle Pariser Welt hat kaum ein Almosen für den hohen Meister der Töne, der freilich den einen Mangel hat, in Deutschland, und nicht in Frankreich geboren zu sein.

Diese Mittheilung entrüstete und bekümmerte unsern Künstler in hohem Grade: er, dessen geheiligtste Jugenderinnerung sich an den Namen Beethoven anlehnte, er, der das Erbe des großen Mannes nur wie ein Heiligthum zu betreten gewohnt war, mußte von einer solchen Apathie auf das Tiefste ergriffen werden. Seine stete Bereitwilligkeit, mit dem, was ihm die Kunst zuführte, überall zu helfen, wo es noththat, hatte ihn an dem verhindert, was wohl ein jeder Andere an seiner Stelle that, Schätze zu sammeln — nur eine verhältnißmäßig geringe Summe befand sich um jene Zeit in seinen Händen. Aber er vertraute der Zukunft, er wußte, daß ihm des Goldes Quell fließen mußte, wollte er nur an den Felsen schlagen — und sein Entschluß war schnell gefaßt. Er sandte folgenden Brief an das Comité, welches sich in Bonn zu dem angegebenen Zweck gebildet hatte:

„Da die Unterzeichnungen für das Monument

Beethovens nur langsam vorwärtsschreiten, sonach sich die Ausführung desselben auf unbestimmte Zeit hin verschieben könnte, beehre ich mich, Ihnen einen Vorschlag zu machen, und würde ich mich glücklich schätzen, wenn Ihnen derselbe genehm sein sollte.

Ich erbiete mich, die ganze noch fehlende Summe für das Beethovendenkmal allein zu geben, und verlange dafür kein anderes Vorrecht, als daß es mir gestattet sei, den Künstler zu bestimmen, welcher mit der Ausführung zu betrauen ist. Dies würde Herr Bartolini in Florenz sein, dessen Arbeiten Ihnen bekannt sind, den Italien als seinen größten Bildhauer schätzt.

Bei einer Unterredung, die ich mit ihm über diesen Gegenstand gehabt, versicherte er mich, daß das Monument in Marmor (wofür der Preis 50—60,000 Francs sein wird) in zwei Jahren beendigt sein könnte, und daß er geneigt wäre, sofort ans Werk zu gehen.

Ich habe die Ehre u. s. w.

Franz Liszt."

Wir wollen auch die Antwort auf diesen Brief hier mittheilen:

Bonn, December 1839.

„Der Brief vom 3. October d. J., welchen Sie die Güte hatten an uns zu richten, ist uns erst am

12. d. M. zugekommen. Das freundliche Anerbieten, welches Sie uns darin machen, ist der glänzendste Beweis Ihrer edlen Gesinnungen und Ihrer Verehrung des berühmten Verstorbenen. Es giebt nur einen Künstler, dessen Ruhm ganz Europa bewundert, der einer so tiefen Verehrung für einen berühmten Vorgänger fähig ist, und der verdient, seinen Namen aufbewahrt zu sehen mit dem, dessen Gedächtniß nie vergehen wird.

Mögen Sie nicht an den Gefühlen unserer Erkenntlichkeit zweifeln und überzeugt sein, wie sehr Ihre glänzende Bereitwilligkeit unsere Erwartung übertroffen hat, und daß wir nicht einen Augenblick anstehen, Ihr Anerbieten anzunehmen, so weit es nur möglich ist.

Zufolge dessen verzichten wir gern auf unsere frühere Absicht, einen öffentlichen Concurs zu eröffnen für das würdigste Modell, und nehmen wir die von Ihnen gestellte Bedingung an, um so mehr, als der Ruf des Herrn Bartolini uns eine genügende Garantie seiner hohen Befähigung ist.

Aber, wir sind gezwungen, Ihnen zu bemerken, daß sehr ernste Ueberlegung uns bestimmt hat, bei der Ausführung der Statue das Erz dem Marmor vorzuziehen, wenn gleich der letztere unzweifelhaft ein schöneres Ansehen bietet und glänzendern Effect macht. Wir sind

indeß genöthigt, das Monument auf einem der öffentlichen Plätze unserer Stadt zu errichten, wo es nicht Schutz genug gegen den Einfluß der Witterung sowie gegen andere Ursachen der Zerstörung haben kann, und sind deßhalb gezwungen, die Ausführung des Monuments in Erz zu wählen, da der Marmor unter solchen Umständen nicht die nöthige Festigkeit haben würde.

Wir zweifeln nicht, daß Sie sowohl als auch Herr Bartolini unsere Ansicht in diesem Punkte theilen werden, zudem Herr Bartolini dadurch nicht verhindert wird, sich ebensowohl dem Formen des Modells (bei welchem allein wir unsere Zustimmung vorbehalten) als auch dem Gusse und der Herstellung des Ganzen zu unterziehen. In derselben Weise hat auch Herr Thorwaldsen in letzterer Zeit Deutschland mit mehreren Monumenten von Erz bereichert, unter Anderm die Stadt Mainz mit dem Gutenberg's. Da nun der Meinung Sachverständiger zufolge die Kosten eines ehernen Monuments die eines solchen in Marmor nicht bedeutend übersteigen — das erwähnte Monument in Mainz hat z. B. nicht mehr als die von Bartolini für eine Statue in Marmor angegebene Summe gekostet — so hegen wir die Ueberzeugung, daß Sie in Anbetracht der Verhältnisse unsern Ansichten Ihre Zustimmung nicht versagen werden.

Die Summe, über die wir in diesem Augenblick verfügen können, beträgt 40,000 Franc's, und würde sich ohne Zweifel noch vermehrt haben, wenn Ihr großherziger Vorschlag nicht so schnell bekannt geworden wäre.

Haben Sie die Güte, die von uns gemachten Bemerkungen zu erwägen und uns Ihren Entschluß darüber zugehen zu lassen. Ist diese Angelegenheit einmal festgestellt, werden wir nicht ermangeln, mit Herrn Bartolini in directe Beziehung zu treten, um das Modell zu erhalten, nach welchem das Monument ausgeführt werden soll, und ihm die von der Oertlichkeit bedingten Bemerkungen zu machen.

Empfangen Sie u. s. w.

Das Comité für das Beethoven-Monument."

In dieser Weise ehrte Franz Liszt das Andenken des großen Todten, ehrte er die Kunst.

— — — — —

Im October 1839 verließ Liszt Italien, „um sich", wie einer unserer Vorgänger sagt, „in eine neue unbegrenzte Laufbahn, in eine unermeßliche Popularität zu stürzen. Er sagte ein Lebewohl alle Dem, was er

in Italien geliebt, bewundert, gesegnet hatte, er schied mit Thränen von dieser ersten Hälfte seiner Jugend, die dem eifrigen Studium, wie nicht minder besonders ernsten und heiligen Gefühlen geweiht war — dann aber betrat er fest und voll Muthes den neuen Weg, den er seitdem nicht wieder verlassen hat, auf dem er noch heute immer höhern Zielen zu eilt."

Liszt reiste zunächst nach seinem Vaterlande, dem er kurz zuvor einen längeren Besuch versprochen hatte, und ging über Triest und Wien nach Pesth, wo er mit wahrhafter Begeisterung empfangen wurde. Er kam am Abend vor Weihnachten in Pesth an, und gab bereits am 27. und 29. December Concerte, welche einen unbeschreiblichen Beifallssturm erregten. Doch war es hier wiederum nicht allein der Künstler, welcher gefeiert wurde — diese Huldigungen wurden ebensogut dem Manne dargebracht, dessen Herzlichkeit, dessen Edelsinn, dessen tiefes Gemüth ihm auch hier, und zumal hier Aller Herzen zuwandte. Mit der ganzen unerreichten Noblesse seiner steten Bereitwilligkeit gab er den überwiegenden Theil des Ertrags seiner Concerte an der Beihülfe bedürftige Kunstinstitute seines Vaterlandes; mit der echten Bescheidenheit, wie sie so rein und unverfälscht nur selten noch gefunden wird, wieß er die Ausschreitungen

zurück, welche das heiße Blut seiner Zuhörer und Landsleute herbeiführen wollte, und verwandelte sie sofort in zarte Wohlthaten. Von allen nur einen Fall: Es war im Vorschlag, Liszt eine Marmorstatue zu errichten, und es wurde sofort eine bedeutende Summe dafür gezeichnet. Als er davon hörte, bat er dringend von diesem Vorhaben abzustehen, und lieber die bereits zusammengebrachte Summe Geldes zur Unterstützung eines talentvollen jungen Bildhauers zu verwenden, damit er auf Reisen sich in seiner Kunst noch weiter ausbilden könne. Zugleich erbot er sich selbst, für den jungen Künstler auch seinerseits alles zu thun, was in seinen Kräften stehe. —

Am 4. Januar 1840 gab er ein Concert im Theater zum Besten dieses Kunstinstitutes selbst, und hier war es, wo ihm die begeisterte Dankbarkeit und Zuneigung seiner Landsleute ein Ehrengeschenk, ein Andenken an sein Vaterland überreichte, was von einigen nutzlosen und neidischen Individuen wohl einmal bespöttelt worden ist. Der Magistrat der Stadt Pesth und eine Deputation ungarischer Magnaten überreichte ihm durch ihren Sprecher, den Grafen Leo Festetics, einen Säbel. Die scheinbare Eigenthümlichkeit dieses Geschenks verschwindet auf der Stelle, wenn man mit dem Nationalcharacter und den Gewohnheiten der Landsleute Liszt's

auch nur die oberflächlichste Bekanntschaft gemacht hat, und sobald dies geschehen, wird man in der Wahl des Geschenks nur eben das Verlangen erblicken, den Künstler mit demselben so hoch als möglich zu ehren. —

Der Aufenthalt Liszt's in Pesth war durch die außerordentliche Theilnahme, die ihm von allen Seiten zuströmte, zu einer förmlichen Volksfeier geworden, jeder Tag wurde zu einem besonderen Feste, und als er die schöne Hauptstadt seines Vaterlandes verließ, konnte er wohl stolz auf Erfolge sein, wie sie vor ihm noch Niemand daselbst errungen hatte. Die Tiefe seines Gemüths fand unwillkürlich ein Gegenstück zu den glänzenden Tagen und Wochen rauschender Feste — Liszt eilte von Pesth nach Raiding, dem Orte seiner Geburt, um das Haus seiner Eltern aufzusuchen, um sich auf den Plätzen, wo er als Kind gespielt, den süßen Erinnerungen an die Kindheit noch einmal hinzugeben. —

Nach einem kurzen Aufenthalt in Wien und Prag, ging Liszt nach Rußland und veranstaltete dort in Petersburg, Moskau, Riga u. s. w. eine Reihe von Concerten, die ihm auch in jenem Lande reiche Anerkennung der Kunst, wie er sie auffaßt, eintrugen. Dann folgte ein längerer Aufenthalt in Paris, im Frühjahr und Anfang Sommers 1841

war er in England, von da reiste er über Holland und Belgien nach Deutschland, und dies ist der erste längere Aufenthalt, den er seit seinen Jugendjahren wieder in unserm Vaterlande nahm.

Der Empfang, den **Franz Liszt** in Deutschland fand, war ein der Bedeutung des Künstlers wie dem hohen innern Werthe des Mannes durchaus entsprechender. Am Rhein, wo sein Name in Verbindung mit dem Beethovendenkmal längst mit Verehrung genannt wurde, kam ihm das fröhliche und kluge Volk mit Herzlichkeit entgegen. Bald fühlte er sich dort so heimisch, daß er einen längeren Aufenthalt auf der Insel Nonnenwerth nahm, von wo aus er seine Besuche nach den verschiedenen rheinischen Städten richtete. Am 22. August 1841 wurde ihm eine besondere Ehrenbezeugung zu Theil. Die Cölner Liedertafel holte ihn mit einem glänzend geschmückten Dampfschiff von Nonnenwerth nach Cöln ab, und unter Musik und Gesang, unter Kanonendonner und Beifallsruf hält der Künstler einen Freudenzug über die stolzen Wellen des herrlichen Stroms, wird er überall von der jubelnden Menge empfangen, darf er in jedem Auge, das ihm freudig entgegenblickt, in jedem Zuruf, der die Lüfte erfüllt, erkennen, welche unbegrenzte, göttliche Kraft in der **Kunst** liegt, deren treuester Jünger er ist.

Und wer ihn kennt, diesen so heiß fühlenden, so stolzen und für sich doch so bescheidenen Mann — der dankt noch heute Jedem von Allen, die je zu einer Freude für ihn beigetragen, die eine kleine Blume geflochten haben in die reichen Kränze, welche ihm eben so verdient, wie bereitwillig von allen Seiten dargereicht wurden. —

Aus Liszt's damaligem Verweilen in Deutschland würden wir von jedem Orte seines Aufenthalts viele Seiten füllen können mit der Schilderung der Erfolge, die er davon trug. Doch kann dies nicht in unserer Absicht liegen — wir wollen ein schlichtes Lebensbild eines Mannes zeichnen, der wie unsere, so vieler Tausender Verehrung sein stilles Eigenthum nennt, und da müssen wir uns mit kurzen Anführungen begnügen. Doch wollen wir wenigstens *eines* Abschnittes aus jener Zeit besonders gedenken, seines Aufenthalts in Berlin, der insofern eine höhere Bedeutung hat, als es sich hier um eine der bedeutendsten und kunstverständigsten Städte der ganzen Welt handelt, und wollen wir zugleich durch die Mittheilung eines Berichtes von einem Augen- und Ohrenzeugen aus jener Zeit seiner Erfolge als Virtuos auf seinem Instrument zum einzigen Male speciell erwähnen.

Liszt kam im December 1841 nach Berlin, und

blieb bis zum Anfang März des folgenden Jahres dort. Die Erfolge, welche er hier davon trug, übertreffen alle vorhergehenden — Ludwig Rellstab hat in einer Reihe von Aufsätzen deren Schilderung versucht, und lassen wir hier einen derselben folgen, der am meisten das Geschehene zusammenfaßt.

Liszt in Berlin.

„Liszt hat uns nun verlassen; doch seine Anwesenheit hat zu tiefe künstlerische wie gesellige Eindrücke hinterlassen, um nicht einen urtheilenden, berichtenden, endlich auch erklärenden Rückblick auf die Gesammtheit dieser merkwürdigen Erscheinung und ihrer fast noch merkwürdigern Wirkungen zu rechtfertigen. Es steht fest für uns, daß Liszt die größte Virtuosität nicht nur seines Instruments, sondern auch überhaupt ist, seit sich das Grab über Paganini geschlossen. Ob er diesem gleich, unter oder über ihn zu setzen sei, würde eine kaum zu lösende Frage sein, da sie sich einmal, aus verschiedenen Standpunkten genommen, völlig entgegengesetzt beantworten müßte, und andererseits zwischen zwei ganz verschiedenen Instrumenten ein gewisser Grad der Incommensurabilität eintritt (wir sagen nicht eine absolute, denn ein Meister auf dem einen wird immer

einem Stümper auf dem andern unbedingt voranſtehen), welcher durchgeführte Parallelen verbietet. Aus der Wirkung ließe ſich allenfalls rückwärts auf die Kraft ſchließen, die ſie erzeugt; und hier wäre Liſzt im Vortheil. Aber nicht durch ſein abſolutes Virtuoſenthum allein, ſondern durch das geiſtige Bündniß, welches daſſelbe mit ſeinem Ich geſchloſſen hat, und es ſo zu einem tiefern Künſtlerthum umſchafft. Jedenfalls iſt er die größte Virtuoſität unter den Lebenden, eine Eigenſchaft die ihm ſowohl die denkende, ſachkundige Kritik wie der Erfolg beſtätigt, der letztere in einem ſolchen, noch nie erhörten Maße, daß er das Recht der Entſcheidung faſt vollgültig für ſich allein in Anſpruch nehmen dürfte. Dieſe unſere unbedingte Anerkennung ſeiner höchſten Souveranetät im Reiche der ausübenden Künſtler gibt uns das Recht, ja, legt uns die Pflicht auf, auch ſeine gefährlichen Verirrungen, die wir eben ſo wenig verkennen, zu bezeichnen. Seine Kunſt iſt eine durchaus exceptionelle, wie ſeine Individualität überhaupt; ſie ſpiegelt ganz dieſe letztere ab, ſomit neben deren wahrhaft ſtrahlenden Glanzſeiten auch ihre verdunkelnden Mängel. Sein Geiſt iſt noch (vielleicht für immer) in einem gewaltigen Proceſſe der Gährung begriffen, der gigantiſche Kräfte entwickelt, aber nicht das Maß, ſie zu zügeln, in ſich trägt. So

auch ſeine Virtuoſität. Auf den höchſten, bisher für unerreichbar gehaltenen, ja nicht einmal geahnten Gipfeln der Mechanik bewegt er ſich mit der Sicherheit des verwegenſten Nachtwandlers. Wehe Dem ſchon, der ihm mit der nüchternen Wach- und Behutſamkeit des Tages nur dahin folgen wollte! Vollends aber, wenn er dieſe äußerlichen Elemente zur Ausprägung ſeines ſtürmend arbeitenden Innern mit titaniſcher Tyrannenmacht unter das Joch ſeiner Willkür zwingt! Dann entweicht er oft ſeinem eignen Geſetze, wie dürfte er alſo je das eines Andern werden! Verlaſſen wir das allgemeine Gebiet, und gehen wir auf das praktiſchere, beſondere über. Liſzt ſpielt alle Meiſter, alle Zeiten des Claviers: von Scarlatti, Händel, Bach, Clementi, Duſſek an, bis auf Alles, was die neuere und neueſte Zeit geſchaffen hat. Mit der eminenteſten mechaniſchen Sicherheit verbindet er eine noch unbegreiflichere Schnelligkeit des Leſens, die ihm geſtattet, geradehin Alles vom Blatte zu ſpielen; endlich geſellt ſich dazu eine Gedächtnißkraft, die gleichfalls kaum zwei, drei muſikaliſche Größen ihres Gleichen zählen dürfte. Daher machte er es möglich, was kein anderer Virtuos vermöchte, im Laufe von zwei Monaten gegen achtzig verſchiedene und ſchwierige Stücke öffentlich zu ſpielen, und darunter wenigſtens funfzig auswendig!

Doch wenn er ſo geradehin alle Meiſter ſpielt, ſo unterwirft er ſich dabei weniger ihnen als dieſe ſich. Das iſt die Hauptgefahr, vor der wir ſchwächere Nachahmer warnen müſſen. Ihnen bleibe das Geſetz des Tempos, des Takts, des kleinſten Sechzehntheils heilig! Nur eine ſelbſt geniale Natur wie die Liſzt's läßt es uns vergeben, wenn er in die Rechte Anderer eingreift; auch er thut es nach unſerm Urtheile nicht immer mit Glück. Er zieht Vieles in Beethoven aus dem Gebiet edler Einfachheit, ruhiger Tiefe in das einer viel zu unruhigen, ſtürmiſchen Leidenſchaftlichkeit hinüber. Aus dem Spiegel des Componiſten wird er ſo deſſen Hohlſpiegel. Ihn vertheidigt dabei ſeine urſprüngliche Natur, der Boden (Frankreich, mit ſeinen alles Maß zertrümmernden Explosionen in Kunſt und Leben); auf dem er gewachſen, aus dem ſeine Wurzeln den Lebensſaft geſogen, der die Farbe ſeiner Blüthen und Blätter, die Eigenthümlichkeit ſeiner Früchte beſtimmt: doch jeden Anderen träfe ſchon die Verurtheilung, wo wir Liſzt noch die Abweichung ſeines Kometenfluges völlig geſtatten, geſchweige aber da, wo wir ſie auch ihm nicht vergeben! Indeß möchten wir vielleicht dieſe Mängel an ihm nicht einmal gern miſſen, höchſtens ſie mildern. Sie beſtimmen mit den eigenthümlichen Reiz ſeiner Individualität; nähmen wir ſie ihm, ſo

fürchten wir, er könnte vollkommen sein. Doch die Vollkommenheit ist auf Erden nicht heimisch; vielleicht wäre sie gar langweilig. Wir sollen sie, das ist unser menschliches Verhängniß, ewig erstreben, niemals erreichen. So wollen wir es auch Liszt vergeben, wenn er sie nicht besitzt. Und doch besitzt er sie: in Einzelheiten! Was überträfe den Reiz seiner Verzierungen, die leichten, duftigen Blüthen gleichen? Was die Gewalt seiner rollenden Passagen, wenn sie aus dunkler Tiefe heraufbrausen? Was die schwindelnd raschen Octavengänge, die unverfolgbaren Accordketten in Doppel- und Tripelgriffen beider Hände, die Grazie seiner Melodie, die tiefe Wehmuth, den Adel derselben, wo er sie frei hält von dem Zuviel des Hyper-Romantismus, der ihn in Paris mit nervenüberreizendem Hauch angeweht hat? . . . Das Wie seines Spiels ist uns immer noch schöner gewesen als das Was erstaunenswürdig! Bei Vielem verschmilzt sich Beides, so bei der metallenen Macht seines Fugenspiels, wo die Schwierigkeit der Aufgabe mit der wundervollsten Lösung in stetem Wettkampfe bleibt. Wir schließen hier die urtheilenden Andeutungen unsers Rückblicks, wohl wissend, daß wir aus einem reichen unübersehbaren Blüthenfelde nur einzelne Blumen gepflückt, um die unerschöpfliche Flora durch Beispiele zu charakteri-

ſiren. Wir wollen jetzt über die Geſammtreſultate ſeiner Anweſenheit unter uns berichten.

Sein erſtes Concert im Saale der Singakademie war gedrängt mit Beſuchern gefüllt; dieſe hatte ihm ſein Ruf zugeführt. Die Kritik war zweifelhaft über ihn geweſen; er ſpielte, ſie wurde entſchieden und trat mit ihrer ganzen, wenngleich untergeordneten Macht auf ſeine Seite. Ob ſie ihm hülfreich geweſen? Vielleicht, für entferntere Oertlichkeiten, das Herbeikommen Mancher aus der Umgegend veranlaſſend, ihm eine fernere Bahn vorbereitend. Doch hier erfocht er ſeine Siege allein. Wäre die geſammte Kritik ſeine Gegnerin geweſen, ſeine Triumphe hätten dadurch nur an Glanz gewonnen, ſich an Zahl gewiß nicht vermindert. Am meiſten war das ſachkundige Urtheil vielleicht dadurch auf ſeiner Seite, daß es auch ſeine Mängel nicht verſchwieg, und man ſo zu der Begeiſterung für das Außerordentliche in ihm ein ſicheres Zutrauen faßte. So füllten ſich nach dem erſten Concerte noch neun in demſelben Locale, zwei in der Univerſitätsaula, drei im Hotel de Ruſſie, zwei im großen Concertſaale, vier im großen Opernhaus: unbedingt ſeine glänzendſten, worin er ſich auch als Künſtler und Muſiker am größten zeigte. In Allem 21 Concerte, zu denen die Billets verkauft wurden. Liſzt gab ſie alle, inſofern

sein Name, seine Mitwirkung die Zuhörer herbeizog, doch gab er sie nicht alle für sich. Eins dem Cölner Dome, drei der Universität zu wohlthätigen Zwecken, drei für andere Concertgeber (Pantaleone, Nina Morra, Ganz) eins im Opernhaus, eins im Concertsaale für verschiedene Wohlthätigkeitsanstalten. Von 21 Concerten also neun nicht für sich! Wahrlich, nur ein so Uebereicher kann die Früchte seines Ruhmes mit solcher Großmuth theilen! Dabei ist seine rein persönliche Freigebigkeit noch gar nicht in Anschlag gebracht. Freilich der Summe aller Anfoderungen vermochte er nicht zu genügen, kein Kaiser hätte es vermocht. Denn allein aus der letzten Woche seines Hierseins wurden über tausend Briefe verbrannt, die Bitten um Geld enthielten! Die Summe der an ihn gerichteten Forderungen hat vielleicht drei Mal die seiner Einnahmen überstiegen! Nicht daß er gab, sondern wie er gab, erwarb ihm einen so ungemeinen Schatz an Liebe! Zu jeder guten Sache war er sogleich aufs freudigste, mit wahrer Begeisterung bereit. Niemandem ist die Bitte, die er an ihn richtete, erschwert worden; wo er sie überhaupt erfüllen konnte und wollte, da fügte er die gewinnendste Form zur hülfreichsten That. Doch wir haben noch von der Freigebigkeit, mit der er sein edelstes Gold, das seines Talentes, spendete, zu sprechen.

Nie haben wir einen Künſtler gekannt, der ſich darin ſo bereitwillig, ſo liebenswerth gezeigt hat. Jene 21 Concerte waren nur inſofern ſeine öffentlichen, als Jedem der Eintritt für Geld frei ſtand. Doch er hat in den Freimaurerlogen, in beſonders bei ſich eingerichteten Matinéen, in größern und kleinern Geſellſchaften, am Hofe vor Verſammlungen von vielen Hunderten geſpielt. Gerade in den Kreiſen, die die Beſucher der Concerte bilden, hat er ſein Talent mindeſtens eben ſo oft unentgeltlich zum beſten gegeben als in öffentlichen Concerten. Wenn er Paganini irgendwo beſchämt, ſo iſt es hier. Jener geizte mit jedem Ton, wog ihn nur gegen ſeinen berechneten Geldwerth zu; er verſchloß ſich dreifach, wenn er zu Haus ſpielte. Liſzt öffnete alle Pforten, daß man ihn höre! Ueberhaupt in der Geſinnung ihn mit Paganini zu vergleichen wäre keine Beleidigung, denn es iſt eine Unmöglichkeit, auf die Niemand verfallen kann. Und dieſe Geſinnung edelſten Wohlwollens, jetzt kommen wir zu dem erklärenden Theil unſers Rückblick's, verſchwiſtert mit einem ſprudelnden, einem ſchöpferiſchen Geiſte, dem die Muſik nur der Mittelpunkt für Geſammtbildung, nicht der einzige beſtimmende Kreis war, dieſe Geſinnung hat ihm den weit über alle künſtleriſchen Grenzen hinausgehenden Boden der Popu-

larität gegeben. Man hat ſich für ihn begeiſtert, nicht weil er der größte aller Virtuoſen, ſondern weil er überhaupt eine geiſtige Erſcheinung außerordentlichſter Art war; darum iſt der Enthuſiasmus für ihn ein würdiger, in ſeiner innerſten Natur durchaus verſchiedener von jenem flachen, mit Recht gegeißelten, der ſich an blos äußerlichen Tageserſcheinungen und Talenten entzündet. Wir wollen einer Sontag nichts von dem hoch bedeutungsvollen Werth ihrer künſtleriſchen Erſcheinung nehmen; doch der Enthuſiasmus für ſie und der für Liſzt ſind ſpecifiſch völlig verſchieden. Diejenigen, die funfzig und hundert Vorſtellungen der „Italienerin in Algier" mit unerſchöpflichem Entzücken beiwohnten, ſind in keinen Vergleich zu ſtellen mit Denen, die durch Liſzt's Kunſt und künſtleriſchen Geiſt wahrhaft entzündet wurden. Das Verwechſeln beider Erſcheinungen, und daher das erbitterte Anfeinden der heutigen (in einigen ſchlechten Journalen), enthüllt nur die ſtumpfe Beſchränktheit dieſer Gegner. Daß auch die Kreiſe einer flach alltäglichen, nur in äußerlich ſinnlicher Weiſe verkehrenden Welt von der Begeiſterung für Liſzt ergriffen worden, iſt kein Beweis gegen die Echtheit derſelben, denn die Sonne ſcheint nicht nur auf Böſe und Gute, ſondern auch

auf Flächen und Höhen, oder in einem andern Gleichniß, wer von Lunel trunken wird, wird es auch von Tokaier. Nicht läugnen wollen wir es, daß der edle Geist Vielen, besonders den Frauen, etwas zu stark gewesen ist, und so allerdings auch sehr wunderliche Symptome erzeugt hat. Doch alle Erscheinungen dieser Art sollen nicht nach Einzelheiten, sondern im Ganzen und Großen gewürdigt werden. Und in dieser Allgemeinheit ehrt die Begeisterung für Liszt unsere Vaterstadt; sie beweist, daß sie das Außerordentliche seiner Erscheinung tief und wahr empfunden, daß sich Jeder Das, was er davon zu fassen vermochte, was sich seiner Besonderheit näher verschmolz, angeeignet hat. Wer den Künstler, den Virtuosen nicht als solchen zu würdigen vermochte, der war elektrisch berührt durch den allgemeinen Feuergeist in ihm, oder gefesselt durch die wunderbare Mischung von Stolz und Milde des Characters, von Adel, Grazie und Kindlichkeit seines Wesens. Vor Allem mußte die Jugend von ihm entzündet werden, denn in geistiger Jugend blühte, loderte er selbst empor, und alles Jugendliche war ihm brüderlich verwandt. Mehr ein Zufall als berechnete Absicht knüpfte das Band zwischen dem Künstler und den Studirenden der Universität an. Der Verfasser dieser Zeilen war selbst der Vermittler dieses Verhält-

niſſes. Doch die geniale, große Weiſe, in der Liſzt die erſte Berührung aufnahm, war es allein, die dieſen engen, innigen Bund zwiſchen ihm und den wiſſenſchaftlichen Jünglingen errichtete, ihn zur wahrhaft brüderlichen Wärme ſteigerte. So kam es, daß derſelbe Ein Hauptträger ſeiner wahren Volksthümlichkeit ward; der zweite wuchs ihm noch tiefer in dem Schooße des Volks aus der überall hin mit reichſter Hand ausgeſtreuten goldnen Saat der Mildthätigkeit empor. Darum ertönte ſein Name bis dahin, wohin weder ſeine Kunſt noch der Strahl ſeines Geiſtes, der Glanz ſeiner Perſönlichkeit drang. So wurde er ein Mann des Volks! Tauſende hätte die müßige Schauluſt einer großen Stadt gewiß zu jedem öffentlichen Ereigniſſe geführt, ähnlich dem, welches das Scheiden Liſzt's bezeichnete. Doch nur die Augen, nicht die Herzen wären zugegen geweſen; aber dieſe tiefere, wenngleich vielleicht kaum verſtandene Berührung der Bruſt vervielfältigte dieſe Tauſende und verlieh ihrem in laute, begeiſterte Begrüßung ausbrechenden Jubel eine höhere Bedeutung. Nicht gleich einem Könige, ſondern als ein König zog er aus, vom jubelnden Volksgedränge umringt, als ein König im unvergänglichen Reiche des Geiſtes." — — —

Es ist im eben Mitgetheilten von den künstlerischen Erfolgen vielfach die Rede, welche Liszt in Berlin davon trug — der sonstigen ist wenig gedacht. Auch hier würden wir in unsern Mittheilungen eine große Fülle entwickeln können, wollten und müßten wir uns nicht durchaus der uns wohl bekannten Intention des großen Künstlers anschließen, der bei jedem Thuen dieser Art zunächst heimlich wünscht, daß Niemand davon spricht. Darum wollen wir nur ein Weniges aus dem Vielen hier anführen.

Neben der großen Zahl von Concerten, welche er zu Gunsten besonderer Zwecke veranstaltete, fast der Hälfte der überhaupt von ihm gegebenen, war seine Hand stets bereit zu helfen, sobald seine Hülfe in Anspruch genommen wurde. Für das Concert, welches er zum Besten der Berliner Kinderbewahranstalten gegeben, empfing er einen besonderen Dank — hundert Kinder, keines derselben über sechs Jahre alt, besuchten ihn unter Führung eines Vorstandes und brachten ihm Blumen.

Noch am Tage seiner Abreise, am 3. März, gab er ein Concert zum Besten bedürftiger Studirender. Die Berliner Studentenschaft hatte beschlossen, dem Künstler dafür eine besondere Ehrenbezeugung zu veranstalten, und gab ihm ein großes Abschiedsgeleit.

Wir wollen die Schilderung dieſes Geleits derſelben Feder noch entnehmen, die wir bereits oben für uns reden ließen, und geben hier wieder, was Ludwig Rellſtab darüber geſchrieben.

„Liſzt gab an dieſem Tage noch ein Morgen-Concert, deſſen Ertrag den Studirenden gewidmet war. Unmittelbar nach demſelben wollte er abreiſen. Schon von eilf Uhr an begannen ſich die Zuſchauer vor dem Hotel de Ruſſie zu verſammeln; die Beſucher des Concerts, welches um zwölf Uhr ſeinen Anfang nahm, hatten ſchon die größte Mühe, in das Gebäude zu gelangen. Der Saal ſelbſt war zum Drängen gefüllt. Der Künſtler erſchien in ſeinen Reiſekleidern; er war ſichtlich im Tiefſten durch das, was in und um ihn vorging, ergriffen, faſt überwältigte ihn die wehmüthige Stimmung des Abſchieds. Dadurch ſprach er offenbar den ſchönſten Dank für die begeiſterten Beweiſe der Liebe und Anhänglichkeit aus, die ihm aus einer ſolchen Geſammtheit der Bewohner Berlins zu Theil wurde. Im Gegenſatz zu dieſer inneren Stille ſeines Weſens ſtand der unbeſchreibliche Ausbruch des Beifallsjubels, der ihm zu Theil wurde. — — Draußen hatten ſich indeß, von einem freundlichen, ſonnenhellen Tage begünſtigt (der, ein ächtes Cäſar-Glück! als Ausnahme zwiſchen viele Regentage fiel), die Volksmaſſen bis ins Unüberſehbare vergrößert;

der Ruf nach dem gefeierten Künstler ertönte zu vielen Malen, und als er sich endlich zeigte, erschallte ein tausendstimmiger Jubel. — Der Augenblick der Abfahrt war da. Ein Wagen, mit sechs Schimmeln bespannt, rollte vor das Hotel; Liszt wurde unter dem Zujauchzen der Menge fast die Treppe hinabgetragen und in den Wagen gehoben, wo er zwischen den Senioren der Universität seinen Platz hatte. Dreißig vierspännige Wagen mit Studirenden, eine Anzahl Reiter im akademischen Festornat gaben ihm das Geleit. Zahllose andere Wagen hatten sich angeschlossen; zu vielen Tausenden umwogte die Menge die Abfahrenden. Der Zug nahm zuerst seinen Weg nach den Linden, umbog den Platz, der für das Denkmal Friedrichs des Großen bestimmt ist, und wandte sich so nach der neuen Schloßbrücke zurück und dann über die Schloßfreiheit, den Schloßplatz, durch die Königsstraße nach dem Frankfurter Thor zu. — Nicht nur die Straßen und Plätze, sondern auch die Fenster aller Häuser waren dicht mit Zuschauern und Zuschauerinnen erfüllt; unter ihnen viele von der ungemein großen Zahl persönlicher Freunde und Bekannte des Künstlers, die ihm Grüße zuwinkten und seine Abschiedsgrüße dafür empfingen. — Bis zur „neuen Welt" war auch die Chaussee von beiden Seiten dicht mit der Volks-

menge bedeckt; belebt aber blieb sie von zahllosen, nicht zum Zuge gehörenden Wagen und vielen hinausströmenden Spaziergängern bis Friedrichsfelde. Wo der Weg nach dem Schlosse abbiegt, wurden nur die zum Comitat gehörigen Wagen zugelassen. Schon für diese war der Raum fast zu eng. — Im Schloß selbst, welches der gastfreundliche Besitzer, Herr von Treskow, mit dankenswerthester Bereitwilligkeit zu dem Feste dargeboten hatte, empfing derselbe diese große Zahl von Besuchern mit freundlichster Zuvorkommenheit. Der Gefeierte, wie die Studirenden, begaben sich sogleich in den im oberen Stockwerke befindlichen geräumigen Saal, wo sich im Hintergrunde auch die Musik aufgestellt hatte. Als die Versammlung vollständig war, ertönte der ungarische National-Marsch und zu diesem ein von Philipp Kaufmann gedichtetes Lied, von allen Anwesenden (unter denen sich auch mehrere Sänger des Königlichen Theaters befanden) mit wahrhafter Begeisterung gesungen. Nach dem Liede ward es still; man hoffte auf einige Worte Liszt's. Als er, von seiner Bewegung lange gehindert, endlich zu sprechen vermochte, drückte er in einfachsten Worten seinen Dank aus, „für eine Freude, eine Ehre, wie ihm nie etwas Aehnliches widerfahren sei, ausgenommen in seinem Vaterlande, zu Pesth.

an einem Abende, an den er ewig zurückdenken werde.“ Darauf schüttelte er Allen, die ihn erreichen konnten, herzlich die Hände. — Zu angegriffen von den ununterbrochenen aufregenden Vorgängen des Tages, zog der Gefeierte sich jetzt in ein besonderes Zimmer zurück, während die Studirenden einen Spaziergang durch den Garten machten. Nach Verlauf einer halben Stunde kehrten sie, paarweise geordnet, zurück und stellten sich nun abermals in dem großen Saale auf, um Abschied von Liszt zu nehmen. Er erschien unter ihnen, reichte Allen die Hand, stieß mit Allen an, sagte ihnen das innigste Lebewohl, und schloß endlich damit, für den Tag seiner Wiederkehr nach Berlin alle jetzt Anwesende zu sich einzuladen. Unter einem donnernden Lebehoch verließ er den Saal und stieg in den Reisewagen. — So schloß die Feier, die aus jugendlicher Begeisterung für die edelste Kunst- und Lebenserscheinung hervorgegangen, den vollsten Anklang gefunden, dessen sich je eine dieser Art zu erfreuen gehabt, und die den an erhebenden und glänzenden Augenblicken so reichen Aufenthalt des Künstlers unter uns auf das Würdigste beschloß.“

Die Schilderung des glänzenden Triumphes, welchen Franz Liszt in Berlin in der eben mitgetheilten Weise feierte, möge die einzige sein, welche wir von

den vielen, die hier zu geben wären, mitzutheilen uns gestatten. Die nächsten Jahre widmete der Künstler noch ferner seinen Reisen durch ganz Europa. Im Frühling des Jahres 1842, gleich nach seinem Berliner Aufenthalt, war er in Petersburg. Da kam, an einem seiner Concerttage, die Kunde von dem Unglück, welches Feuersgewalt über das blühende Hamburg gebracht hatte. Sogleich ließ er anzeigen, daß das für den Abend angekündigte Concert zu Gunsten der bedürftigen Hamburger gegeben werden solle, und er hatte die Freude, nicht nur Einer der Ersten, sondern auch mit einer der bedeutendsten Gaben von allen dem Unglück zu Hülfe eilen zu können.

Sollen wir hier aus dem so reichen Material dieser Art, wie es des Künstlers Leben darbietet, noch mehr Beispiele unerschöpflicher Gutthätigkeit, die zudem in der liebenswürdigsten und zartesten Weise geübt wird, anführen? O, wir könnten viel von den Unterstützungen erzählen, welche der Künstler den durch die griechische Revolution des Jahres 1843 in Noth gebrachten Deutschen in reichstem Maaße zukommen ließ — oder wir könnten eine lange Reihe von Städten anführen, wo er seinen Namen mit unauslöschlichen Zügen auf den Stätten der Wohlthätigkeit verzeichnete — oder wir könnten mehr Derartiges berichten, wie z. B. von

Toulouse, wo er am Vorabend seiner Abreise eine Deputation von Arbeitern empfing, die ihn zu begrüßen kam und dabei ihr Bedauern aussprach, daß ihr wenig Geld nicht zugereicht habe, seine Concerte zu besuchen, worauf er sofort seinen Aufenthalt um zwei Tage verlängerte, und am andern Tage ein Concert gab, wozu den Arbeitern sechshundert Freibillets überwiesen wurden — — — doch wollen wir von alledem absehen, um nicht vielleicht den Werth dieser Dinge durch ihre Veröffentlichung zu verringern. Das Eine nur dürfen wir nicht verschweigen, denn es ist eine historische Thatsache — daß noch nie der materielle Ertrag der Kunst in so edler Weise verwendet worden ist, wie dies von Franz Liszt geschah und noch geschieht. — — —

Wir wollen nun, ehe wir von seiner Niederlassung in Weimar berichten, mit flüchtigen Worten einige Denksteine aus den folgenden Jahren aufstellen, welche, wie wir schon angaben, der Künstler auf Reisen durch fast ganz Europa verbrachte.

Im Frühjahr 1844 gab Franz Liszt seine letzten Concerte in Paris, zu Ende des Jahres war er in Madrid, im Februar des folgenden in Lissabon. Im August desselben Jahres dirigirte er gemeinschaftlich mit Spohr das Beethoven-Fest in Bonn bei Gelegen-

heit der Inauguration des Monuments; im März, April und Mai 1846 war er in Wien und Pesth, dann reiste er durch Ungarn, Siebenbürgen, die Moldau und Wallachei nach Kiew und Lemberg; im Frühjahr 1847 war er in Constantinopel, dann in Odessa.

Damit schloß sich Liszt's Laufbahn als Virtuos, der zweite große Abschnitt seines Lebens beginnt, von dem wir im Folgenden des Weiteren berichten werden. —

Schon im October 1842 war Liszt zum Großherzoglich-Sachsen-Weimarischen Hof-Kapellmeister ernannt worden, im Februar 1848 nahm er seinen bleibenden Aufenthalt in dieser Stadt und trat seine Stellung an.

Es war ein seltener und großer Gedanke, den Künstler, welchen ganz Europa den Seinigen zu nennen sich gewöhnt hatte, in dem kleinen und stillen Weimar zu fixiren, wenn auch keine andere deutsche Stadt mehr wie diese das Recht der historischen Thatsachen und Erinnerungen für sich hat. Die hohe Begabung und Würde des in unvergänglichem Gedächtniß lebenden Fürsten, der durch seine ideelle Freundschaft und Zuneigung eben so sehr Deutschlands größte Geister wie nicht minder sich selbst ehrte, waltet in dem seit jener Zeit von Allen, welche Sinn für die Größe des deutschen Geistes haben, fast als eine geheiligte Stätte gewürdigten Weimar noch heute fort, und wir

könnten, wenn es im Zweck unserer Schrift läge, wohl mancherlei Charakterzüge berichten, die hinreichend darthun, daß der hohe Sinn jenes unsterblichen Fürsten noch heute klar und bewußt in dem Enkel fortlebt, daß heute noch Weimar der Sitz der Wissenschaft und Kunst vor vielen andern großen Städten unseres Vaterlandes ist. Doch wir haben uns hier nur mit dem zu beschäftigen, was in das Leben Franz Liszt's hinein greift, und dürfen nur erwähnen, wie der hohe Sinn des regierenden Großherzogs von Weimar Liszt's außerordentliche Bestrebungen auf dem Gebiet der Kunst mit seltenem Verständniß und fürstlicher Bereitwilligkeit unterstützt. —

Liszt war, nebst Paganini, der einzige Künstler, welcher einst wagen konnte, in seinen Concerten nur sich zu bringen, die Abwechselung, die Mannigfaltigkeit der bisherigen Concerte mit dictatorischer Gewalt umzustoßen und eine künstlerische Mannigfaltigkeit in der Einheit an ihre Stelle zu bringen. Wenn er am Concertflügel erschien, schuf er ihn mit seiner Zauberkraft zum vollstimmigsten Orchester oder zum zartesten Sänger, nach seinem Willen, um; von seinem Geiste beseelt erklangen die Saiten des früher als gesanglos und farblos bekannten Instrumentes in majestätischer Kraft oder elegischer Weichheit durch alle Höhen und Tiefen der erschütterten oder entzückten Menschenbrust.

Und Keiner vermißte mehr das Orchester, wenn er die Symphonien in C-moll oder A-dur oder die Paſtoral-Symphonie von Beethoven, wenn er die symphonie fantastique von Berlioz, wenn er die Ouverturen zum „Oberon“ und zum „Freiſchütz“ oder die Jubel-Ouverture von Weber, die Tell-Ouverture von Roſſini, oder Berlioz' Ouverturen zu den „Behmrichtern“ und zu „Lear“ — von ſeiner Meiſterhand zuerſt in eine Partition du Piano umgeſchaffen — durch die Concerthallen erklingen ließ.

Und keiner vermißte mehr den Geſang der menſchlichen Stimme, wenn Franz Schubert's „Erlkönig“ oder ſein „Schwanengeſang“, wenn Beethovens „Adelaide“ oder „An die ferne Geliebte“, wenn Roſſini's „Soirées musicales“ oder das Sextett aus „Lucia di Lammermoor“ oder irgend ein anderes der unzähligen Lieder, Arien und Scenen, die Liſzt zuerſt transſcribirt, d. h. für das Pianoforte neu geſchaffen hat, von den Saiten ſeines Flügels geſungen wurden.

Um ſo größer und erfolgreicher war der Gedanke dieſem Geiſt, der in ſich eine ganze Welt der Töne trug, der die Schöpferkraft beſaß, aus ſich heraus neue Kunſtmittel und Wirkungen zu ſchaffen, der endlich eine Virtuoſität in der Ausführung und Wiedergabe eigener, ſowie in der Behandlung und Wiedergeburt

fremder Gedanken und Intentionen beſaß, wie Keiner vor ihm und Keiner nach ihm — dieſem Geiſt Veranlaſſung und Mittel an die Hand zu geben, als Chef einer Kapelle ein Orcheſter und eine Opernbühne zu leiten.

Wir berichteten bereits, daß Liſzt ſchon im October 1842 vom Großherzog von Weimar zum Hof-Kapellmeiſter ernannt worden war. Liſzt wirkte damals, am 23. October, in dem großen Hofconcert mit, welches einen Theil der Feſtlichkeiten bildete, die zur Feier des Einzugs des jungen — jetzt regierenden — Fürſtenpaares, des Erbgroßherzogs und ſeiner Gemahlin, in Weimar ſtattfanden, erhielt den Weimariſchen Hausorden zum weißen Falken, und wurde zum Großherzoglichen Hof-Kapellmeiſter im außerordentlichen Dienſt ernannt. Er hatte damit zunächſt nur die Verpflichtung übernommen, von Zeit zu Zeit an den Hof nach Weimar zurückzukehren, und dort eine Reihe von Hofconcerten zu leiten. Doch ſchon im erſten Jahre ſeiner Wirkſamkeit that er mehr als das. Im December des folgenden Jahres kam Liſzt zuerſt wieder nach Weimar und trat ſein Amt in glänzender Weiſe an. In der kurzen Zeit von Ende December 1843 bis zum 18. Februar 1844 leitete er vier große Hofconcerte und ebenſoviel Concerte im Theater, in jedem dieſer Concerte trat er zugleich als Virtuoſe an ſeinem Inſtrument auf.

Diesem ersten Antreten seiner Functionen war die Meinung vorausgegangen, er werde drei große Werke eigener Composition, eine Symphonie, eine Hymne und ein Concert, zur Aufführung bringen, doch geschah dies nicht. Liszt zog es vor, sein Amt mit vorzüglichen Compositionen anderer Meister zu beginnen, und wie ausgezeichnet seine Wahl derselben war, dafür mag eine Anführung des Inhalts jener Concerte sprechen. Es kamen nämlich in denselben zur Aufführung: von Beethoven die Symphonien in C-moll, A-dur und die Eroica, die Musik zu „Egmont" und die Ouverture zu „Leonore"; von Berlioz die Ouverture zu „Lear;" von Franz Schubert die C-dur Symphonie; von Weber die Ouverture zu „Oberon" und die Jubel-Ouverture. Von andern Componisten, die zugleich in seiner Nähe wohnten, führte er Lobe (aus Weimar) mit der Ouverture zu den „Flibustiern", Lambert (in Gotha) mit einer Concert-Ouverture, Ehelard (in Weimar) mit einer Orchester-Phantasie ein. Liszt selbst spielte in diesen Concerten Hummels Concert in H-moll und dessen Sextett, Webers Concert in F, und einige eigene Compositionen, ohne jedoch mit denselben Neues und Unbekanntes zu geben.

Wie tief und wohlthuend empfunden der Eindruck war, welchen Liszt's erstes Auftreten als Orchesterdiri-

gent in Weimar machte, davon möge auszugsweise ein Bericht der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung vom 6. März 1844 Zeugniß ablegen. In demselben heißt es u. A.: „Liszt's Eintreten in das Weimarische Musikleben konnte nur die erfreulichsten Hoffnungen erwecken, und sie haben bereits angefangen, sich zu realisiren. Liszt hat ein tiefes Verständniß aller der Werke gezeigt, die er bis jetzt in seinen Concerten dirigirte. Namentlich hat er die Beethovenschen Symphonien meist in langsamerem Tempo genommen, als wir sie früher gehört, und mit überraschendem Gewinn für die Wirkung. — Er besitzt die Hauptgabe des ächten Dirigenten, den Geist des Werkes in vollem Glanze aufleuchten zu lassen. Jede feinste Nüance versteht er allen Ausführenden erkennbar in seinen Bewegungen auszuprägen, ohne in karrikirtes Herumfahren auszuarten.

Sein bewegliches, alle Gefühle abspiegelndes Antlitz verdollmetscht die Freuden und Leiden der Töne, und sein energisch herumblitzendes Auge muß jede Kapelle zu ungewohnter Thatkraft entzünden.

Liszt ist die verkörperte Musikseele. Hell wie eine Sonne strahlt sie sich aus, und wer in ihre Nähe kommt, fühlt sich erleuchtet und erwärmt! — Sein Einfluß auf das Weimarische Musikleben wird

und muß ein günstiger und fördernder sein. Auch herrscht über Liszt's Hiersein eine durchaus freudige Stimmung im ganzen Publikum, und eine dankbare für den Hof, der uns diesen jugendlichen und belebenden Feuergeist gewonnen." — —

Es würde uns zu weit führen, wollten wir hier die Thätigkeit Liszt's als Dirigent bei seinen späteren periodischen Aufenthalten in Weimar im Einzelnen verfolgen. Er erschien meist jedes Jahr auf einige Wochen, um Concerte bei Hofe und im Theater eine Reihe von Meisterwerken zu dirigiren, die in Weimar und wohl auch anderwärts nur selten oder noch nie gehört worden waren.

Wir rechnen hierher namentlich die Compositionen von Hector Berlioz, deren Aufführung Liszt sich sogleich mit Eifer und Erfolg hingab, während andere Dirigenten, die eines sogenannten „guten Rufes" als solche sich schon längst erfreuten und von ihrer musikalischen Intelligenz selbst auf das Unzweideutigste überzeugt sind, diesen großen Meister consequent ignoriren, weil er ihrem „guten Ruf" als Dirigenten und Componisten allerdings wohl hinderlich, niemals nützlich sein könnte. Liszt hingegen zeigte schon in den ersten von ihm dirigirten Concerten, daß er seine Aufgabe in einem Sinne erfaßte, der vielen seiner Herrn Collegen gänzlich man-

gelte: daß er nämlich die Miſſion übernehmen wolle, in's Leben zu rufen und lebendig zu machen und zu erhalten, was neu und bedeutend, was verkannt oder unbekannt, ſofern es nur groß ſei. —

So lange aber Liſzt's Anweſenheit in Weimar nur eine ſo temporäre war und eigentlich ſtets nur für einen flüchtigen Beſuch gelten konnte — im Jahre 1846 hielt er ſich z. B. nur wenige Tage in Weimar auf, innerhalb derer er am 22. Februar bei Hofe u. A. Berlioz' Ouverture zu „Waverley" zur Aufführung brachte und das Es-dur Concert von Beethoven ſelbſt ſpielte —, war natürlich für ein ſyſtematiſches Vorgehen mit ganz beſtimmten Kunſtintentionen und für eine conſequente Reform der muſikaliſchen Zuſtände innerhalb des gegebenen Gebiets weder Zeit noch Gelegenheit vorhanden. Dieſe Reform konnte Liſzt erſt beginnen, als er im Jahre 1848 ganz nach Weimar überſiedelte und hiermit zugleich den Entſchluß ausſprach, ſeiner öffentlichen Künſtlerlaufbahn als Virtuos zu entſagen, um ſich der neuen Laufbahn eines Dirigenten und Componiſten, eines ſchaffenden Künſtlers im vollſten und größten Sinne des Wortes ungetheilt hinzugeben.

Was Liſzt ſeit dieſer Zeit geleiſtet hat, iſt für die Entwicklung und Geſchichte der Kunſt von noch grö-

ſerer Bedeutung, als ſeine Leiſtungen als ausübender Künſtler, als Virtuos es jemals werden konnten. Denn es liegt im Weſen der darſtellenden Künſte, daß ſie leider nur unmittelbar auf die Mitwelt wirken können, und die Art ihrer Ausübung und Wirkung höchſtens durch Tradition und Beſchreibung mittelbar auf die Nachwelt verpflanzt werden kann. Aber alle Beſchreibungen von Liſzt's unvergleichlichem Spiel werden doch nie vermögen, auch nur annähernd ein ſchwaches Bild von der immenſen Wirkung zu geben, welche er in den Herzen aller Derer hervorzuzaubern vermochte, die ſo glücklich waren, ihn ſelbſt zu hören. Was aber Liſzt, ſeitdem er ſeiner Virtuoſenlaufbahn der Oeffentlichkeit gegenüber freiwillig entſagte, für die Entwicklung der Kunſt im Allgemeinen, für die Förderung der dramatiſchen Kunſt, für die Erweiterung des ſymphoniſchen Styls, für den Ausbau und Neubau des Klavierſatzes im Beſondern geleiſtet hat, bleibt für alle Zeiten, und hierdurch hat er ſich unvergängliche Denkmale geſetzt, deren volle Anerkennung erſt einer Zukunft vorbehalten bleibt, welche mit freierem Blick all' die tauſend Strahlen verfolgen kann, die von dem Einen Genius ausgehend, die geſammte Kunſtwelt der Gegenwart und Zukunft erwärmten und erleuchteten.

Wenn wir Liſzt's Wirkſamkeit als Dirigent ſpecieller

ins Auge faſſen, begegnen wir ſogleich einem zweiten großen Künſtler, dem die Miſſion zu Theil wurde, der Reformator des Muſik-Drama's der Gegenwart zu werden — wir begegnen Richard Wagner.

Daß dieſe beiden Geiſter ſich im Leben fanden, daß ſie in innigſter Freundſchaft ſich einander anſchloſſen, iſt eine der bedeutendſten, erfolgreichſten Thatſachen der neueren Kunſtgeſchichte. Es war kein Zufall, es war vielmehr eine beſondere Fügung, daß faſt um dieſelbe Zeit, als Richard Wagner ſeine Laufbahn als Kapellmeiſter aufgeben und ſein Vaterland verlaſſen mußte, Franz Liſzt die ſeinige antrat. Und womit konnte er ſie würdiger beginnen, als indem er das Werk aufnahm und weiter führte, welches Richard Wagner begonnen hatte! Mehr wie ein jeder anderer Zweig der Kunſt bedarf die dramatiſche Kunſt der möglichſt vollendeten Darſtellung, einer lebendigen Verwirklichung, voll Hingebung, Begeiſtrung und Selbſtverläugnung.

So war es denn eins der erſten Ziele, wonach Liſzt in ſeiner Eigenſchaft als Kapellmeiſter ſtrebte, Wagner's „Tannhäuſer" in Weimar zur Aufführung zu bringen. Daß er hierbei mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, iſt bekannt genug. Jetzt, wo der „Tannhäuſer" auf faſt allen deutſchen Bühnen nicht nur aufgeführt, ſondern eingebürgert iſt, die De-

hatten über den Werth dieser Oper geschlossen, die Gegner des erhabenen Werkes durch den Erfolg desselben zum Schweigen gebracht sind, scheinen die Schwierigkeiten vielleicht minder groß. Doch ist dies nur ein Beweis, wie schnell die öffentliche Meinung, und selbst das Urtheil der Kunstgenossen geneigt ist, einzulenken und den Umständen sich zu beugen, sobald der Erfolg erst entschieden und der Sieg errungen ist. Aber diesen zu erringen, dazu gehörte eine Kraft, wie sie Wagners Werken innewohnt, dazu gehörte eine Begeisterung, Energie und überzeugende Macht, wie sie Liszt besaß.

Liszt übernahm ein Orchester und Opernpersonal, welches zwar vortreffliche Elemente besaß, indeß in letzterer Zeit wohl nicht eben energisch und zweckmäßig genug geleitet worden war. Der neue Dirigent mußte sonach manches Schlummernde wecken, das Langsame beflügeln, das Unentschiedene mit Energie in das Gegentheil verwandeln, und das alles geschah in so kurzer Zeit und mit so glänzendem Erfolg, daß man kaum begreifen konnte, wie Liszt es möglich machte, mit den vorhandenen Mitteln in kurzer Zeit so bedeutende und so ganz andere Leistungen zu erzielen. Mit bewundernswerther Schnelligkeit eignete er sich das Technische der Opernleitung an: ein ihm noch völlig fremdes Feld, zu dessen geschickter Behandlung für Andere

eit Jahre lange Praxis erforderlich iſt. In Kurzem war er der ruhige, Alles überſchauende und Alles begeiſternde Führer, unter dem ſich Jeder ſicher und neubeſeelt fühlte.

Und auch nur ſo war es allein möglich, daß Liſzt, der erſt ſeit wenigen Monaten ſich in Weimar niedergelaſſen hatte, die ſo überaus ſchwierige Aufgabe vollenden konnte, am 16. Februar 1849 zum Geburtstag der Großherzogin, jener ſo allgemein verehrten hohen Frau, Wagners „Tannhäuſer“ zur Aufführung zu bringen.

Dieſes Werk galt bis dahin faſt für unausführbar, und ſeine ermöglichte Aufführung in Dresden erklärte man als die Folge unausgeſetzter Anſtrengungen des Componiſten und der vorzüglichſten Leiſtungeh der dort vorhandenen Kräfte und Mittel einer Oper und Kapelle erſten Ranges. Zudem war der Erfolg in Dresden ein zweifelhafter geweſen, die Kritik hatte einſtimmig ſich dagegen erhoben, keine Bühne war in Verſuchung gerathen, das enorme Wageſtück, eine ſolche Muſik mit ſolchen Schwierigkeiten aufzuführen, zu Ehren der Kunſt zu unternehmen.

Und dennoch machte Liſzt in der kürzeſten Zeit möglich, woran Jedermann zweifelte. Er erzielte nicht nur eine Aufführung, die, in Betracht der gegebenen

Kräfte, den strengsten Anforderungen genügte, sondern er errang auch damit nach und nach einen sich immer steigernden, fast beispiellosen Erfolg, sodaß der Tannhäuser in Kurzem nicht nur in Weimar, sondern in Thüringen überhaupt eine seltene Popularität erlangte, sodaß sich endlich auch andere Direktionen zu dem „Wagestück" entschlossen, aus dem „Tannhäuser" für ihr Institut ein „Kassenstück" zu machen.

Die Ouvertüre zum „Tannhäuser", die als Orchesterwerk lange Zeit für unausführbar gegolten hatte und bei den einzigen Concertaufführungen in Leipzig und München complett durchgefallen war, führte Liszt zuerst einzeln in dem ersten großen Kapell-Concert am 12. November 1848 auf, welches er nach seiner Uebersiedelung in Weimar dirigirte. Und unter seiner Direction übte dieses großartige Tongemälde sogleich eine so überwältigende Wirkung, daß es ein Liebling des Publikum's wurde. —

Das nächste Ereigniß von hoher Bedeutung in Liszt's Wirksamkeit als Dirigent war die Aufführung von Wagners „Lohengrin" zur Feier des Herderfestes in Weimar am 28. August 1850. Die Einführung des „Lohengrin" machte noch weit größere Schwierigkeiten als die des „Tannhäuser": der Componist selbst

hatte die Oper noch nicht gehört. Niemand konnte von irgendwelchen Erfolgen reden, denn Liszt brachte sie eben in Weimar zuerst auf die Bühne.

Die künstlerische Darstellung dieser Oper verlangte auch in technischer Hinsicht noch weit bedeutendere Anstrengungen, da eine Oper, wie „Lohengrin", bis dahin noch nicht existirt hatte, und alle Traditionen hier ihre Kraft verloren. Die Aufführung dieses Werkes war also eine selbständige Schöpfung, sie war eine künstlerische Wiedergeburt, und erforderte enorme Anstrengungen. Zunächst galt es, den Hof für das Werk zu gewinnen. Aber der „Tannhäuser" hatte sich kaum in seiner Stellung etwas befestigt, die Anerkennung war hier und da noch schwankend, andere Bühnen waren dem gegebenen Beispiel noch nicht gefolgt. Als endlich die Aufführung des „Lohengrin" auf das Programm des Herderfestes gesetzt wurde, galt es noch zuvor, das Orchester auf den Punkt zu bringen, um quantitativ und qualitativ den Anforderungen des Componisten genügen zu können. Dann erst konnte das Einstudiren der Oper beginnen, welches bei den vorhandenen Kräften die unglaublichsten Anstrengungen kostete. Und als nun endlich die Aufführung stattfand, war der Erfolg der ersten Darstellungen so schwankend, daß das Publikum und die vielen zum Herderfest

anweſenden Fremden eher gegen als für die Oper Partei ergriffen.

Da ſchrieb Liſzt ſeine berühmte dramaturgiſche Paraphraſe des „Lohengrin", die zuerſt in der illuſtrirten Zeitung und ſpäter in dem Werk „Lohengrin et Tannhaeuser" im Buchhandel erſchien. Dieſe ganz objectiv gehaltene Arbeit Liſzt's, ein Kunſtwerk für ſich, weicht nach dem treffenden Ausſpruch eines ausgezeichneten Kritikers von andern Schriften derſelben Gattung nicht mehr und nicht weniger ab, als der „Lohengrin" von andern Opern, d. h. vollkommen — ſo daß für dieſe neue Geſtalt des muſikaliſchen Drama's auch zugleich eine entſprechende neue Behandlung gefunden ward.

Auch bei den ferneren Aufführungen des „Lohengrin" betheiligte ſich der kunſtſinnige Weimariſche Hof weſentlich, und befahl wiederholt neue Aufführungen, bis auch dieſe Oper in das Bewußtſein des Publikums ſo ſehr eingedrungen war, daß ſie jetzt neben dem „Tannhäuſer" die bleibende Grundlage des Weimariſchen Opernrepertoirs bildet, daß ſie ein Liebling des Publikums geworden iſt, welches lange Zeit von allen Orten nach Weimar wandern mußte, um dieſe Tondichtung zu hören, bis in den beiden letzten Jahren

endlich auch andere Bühnen sich daran wagten, das Kunstwerk bei sich einzuführen.

Nach diesen Erfolgen war es eine verhältnißmäßig geringe Aufgabe, auch Wagners dritte Oper, der Entstehung nach die erste, den „Fliegenden Holländer", in Weimar zur Aufführung zu bringen.

Er erschien am 16. Februar 1853 auf der Weimarischen Bühne, und fand einen leichten und raschen Eingang, wie man allerdings erwarten konnte, nachdem bereits die beiden andern Opern mit solchem Erfolg vorausgegangen waren.

Der „Fliegende Holländer" war nun bereits die elfte neue und bisher fast gänzlich unbekannte Oper, welche Liszt von Componisten der Gegenwart in Weimar zur Aufführung brachte. Der Reihenfolge nach wurden von ihm nämlich folgende Werke von Zeitgenossen zum ersten Male auf einer deutschen Bühne gegeben:

„Tannhäuser" von Wagner; „Prinz Eugen" von Schmitt; „Toni" oder „Die Vergeltung" vom Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha; „Ein Abenteuer Karl's II." von Hoven; „Das Corps der Rache" von Saloman; Ouverture und Chöre zu Herders „Der entfesselte Prometheus" von Liszt; „Lohengrin" von Wagner; „König Alfred" von Raff; „Benvenuto Cellini" von Berlioz; Musik zu Byrons „Manfred"

von Schumann; „Der fliegende Holländer" von Wagner; „Die Nibelungen" von Dorn; „Alfonso und Estrella" von Schubert; „Die Sibirischen Jäger" von Rubinstein; „Genoveva" von Schumann.

Man überblicke dieses Verzeichniß neuer deutscher musikalisch-dramatischer Werke, und sage sich selbst, wie viel derselben, insbesondere zur Zeit ihrer ersten Aufführung in Weimar, schon anderwärts gegeben waren, bei wieviel Bühnen überhaupt jene Werke auf dem *Repertoir zu finden sind.*

Daß Liszt nicht minder große Sorgfalt und nicht mindern Eifer auf die Vorführung der Opern von bekannten ältern Componisten verwandte, ist wohl zu erwähnen nicht nöthig; hervorheben wollen wir indeß, daß der großen Zahl von Aufführungen derartiger Musikwerke eine nicht geringere von Oratorien, größeren Chor- und Instrumentalwerken u. s. w. sich anschloß. Der Raum unserer Schrift gestattet uns nicht, alle diese zum weit größten Theil von Liszt angeregten, einstudirten und dirigirten Werke hier anzuführen — nur noch um die Energie zu charakterisiren, die ihn beseelte, und die Ausdauer, welche er dem Orchester mitzutheilen verstand, wollen wir hier ein Paar besondere Abschnitte aus Liszt's Thätigkeit als Dirigent anführen.

Wir erwähnten bereits, wie schnell er drei Opern Richard Wagners zur Darstellung brachte. In den Tagen vom 27. Februar bis 5. März 1853, also in dem kurzen Zeitraum von einer Woche, brachte er diese drei Opern hinter einander mit denselben Kräften zur Aufführung, und gab somit einen glänzenden Beweis von den Fähigkeiten des Opern- und Orchester-Personals, welches er leitete.

Etwas ähnliches geschah in der Zeit vom 17. bis 21. November 1852, wo Liszt während Berlioz' Anwesenheit in Weimar den „Benvenuto Cellini" dieses Componisten zweimal dirigirte, und zwischen beiden Opernvorstellungen dessen „Faust" und „Romeo und Julie" in einem großen Concert zur Aufführung brachte.

Das Unternehmen, Berlioz' Oper in Deutschland einzuführen, gehörte überhaupt zu den gewagtesten. Es war ein feierlicher und energischer Protest gegen das gänzliche Ignoriren und Verkennen eines dem deutschen Geiste so nahe verwandten Künstlers, es war eine Kriegserklärung in Sachen der Kunst gegen die Verächter des Genius, dessen Werk dem Pariser Coterieweisen einst zum Opfer fiel, um, wie man wenigstens hoffte, nie wieder zu erstehen.

Es war eben die überwältigende Energie und Consequenz, das hohe künstlerische Bewußtsein Liszt's nöthig,

jener Oper soweit als möglich in Deutschland Bahn zu brechen, welche er mit voller Ueberzeugung als ein Werk von besonderem Werthe anerkannte.

In einem Aufsatz über Bethovens „Fidelio", welchen die „Neue Zeitschrift für Musik" veröffentlichte, spricht er sich über den „Benvenuto Cellini" in folgender Weise aus: „Es existirt in unserer Zeit ein zweiter „Fidelio"; ein Werk voll hoher, mächtiger Conception, welches gleichfalls aus dem Geist eines symphonisch groß gewordenen Meisters hervorgegangen ist, der aber den Unterschied der dramatischen Behandlung schneller erfaßt, die nothwendigen Erfordernisse und Hülfsmittel derselben gewandter handhabt als Beethoven. Wir sprechen vom „Benvenuto Cellini" des Hector Berlioz. Noch hat seine Stunde nicht geschlagen, und leider steht es dem Componisten sehr im Wege, daß er jetzt noch unter den Lebenden wandelt. Ist aber einmal der Zeitpunkt gekommen, wo die verschiedenen localen Kleinlichkeiten, an deren Widerstand das Werk an verschiedenen Orten scheiterte, beseitigt sind, so wird es als eins der bedeutendsten unserer Zeit erkannt und gewürdigt werden, und die Weimarische Bühne darf sich dann rühmen, die erste gewesen zu sein, die es der Vergangenheit entzogen hat." —

Daß Liszt Robert Schumanns „Genoveva", welche

in Leipzig im Jahre 1850 zum ersten und letzten Male gegeben wurde und dort dem Unverstand und den Parteien zum Opfer fiel, im Jahre 1853 wieder auf das Repertoir einer deutschen Bühne brachte, ist ein neues Opfer auf dem Altar der Kunst, das man, um es recht zu würdigen, freilich nicht von der practischen sondern nur von der rein künstlerischen Seite betrachten muß; und eben dahin gehört die Aufführung von Franz Schuberts „Alfonso und Estrella".

Von vielleicht größter Bedeutung, allem Vorausgegangenem [illegible] gegenüber, wird die Einführung von Wagners neuem großen Tonwerk, dem „Ring der Nibelungen" sein, dessen erster Theil, das „Rheingold", sich bereits seit Monaten in Partitur in den Händen Liszt's befindet. Möchte, es sei uns hier ein leiser Ausruf unseres Gefühls gestattet, dieses neue Werk des Componisten ihm ein Stern werden, der ihn in das noch immer verschlossene Vaterland zurückführt! Ein Krieg, dem kein Frieden folgt, ist mehr noch ein Act der Barbarei, als jeder andere — und das schönste Vorrecht der Fürsten ist das, zu verzeihen! — —

Liszt's Ruf als Dirigent und Interpret der neuesten musikalischen Schule in Deutschland mußte bald nach außen dringen. Bei jeder auftauchenden neuen musi-

kalischen Erscheinung richteten sich die Blicke von Freund und Feind fragend nach Weimar, ob und in welcher Weise Liszt an ihren künstlerischen Manifestationen Theil nehmen würde. Daß er in Folge dessen mit Texten, Partituren, Briefen, Dedikationen u. s. w. von großen und kleinen Geistern, bekannten und unbekannten Componisten und Dichtern überhäuft ward, welche sein Urtheil, seinen Rath, seine Verwendung, seine Theilname in aller Weise beanspruchen, ist leicht zu begreifen. Welche Thätigkeit er hier entfaltet, wie viel er seiner Prüfung unterwirft, und wie mannigfach er das Bessere seiner Theilnahme und Unterstützung würdigt, ist nur denen bekannt, welchen das Glück zu Theil wurde, in der Nähe des außerordentlichen Mannes zu leben. Wie viele Stunden und Tage seiner kostbaren Zeit wurden ihm hierdurch schon geraubt, und wie vieles vermag er noch trotzdem für die Kunst als Dirigent, Componist, Schriftsteller, Lehrer und Freund zu leisten! —

Um Werke von Wagner und Berlioz zu hören, zog die musikalische Welt Deutschlands Jahre lang nach Weimar. Um Werke von Liszt selbst, um sein Spiel und ihn selbst zu hören und zu sprechen, zieht noch jetzt alljährlich die Künstlerwelt durch Weimar. Nur in seltenen Fällen folgt Liszt einer auswärtigen Einladung

zur Direction fremder Kapellen. So lud ihn unter Andern der regierende Herzog Ernſt von Sachſen-Coburg-Gotha zur Direction ſeiner neueſten Oper, „Santa Chiara", im März 1851 nach Gotha ein: Liſzt folgte der Aufforderung, und empfing vor der dritten Aufführung in der Niemand fremd gebliebenen liebenswürdigen Art und Weiſe des Fürſten, der zugleich ein ſo begabter Jünger der Kunſt iſt, das Comthurkreuz des Erneſtiniſchen Hausordens

Am 22. und 23. Juni 1852 dirigirte Liſzt das Muſikfeſt zu Ballenſtedt, am 3. bis 5. October des folgenden Jahres das zu Carlsruhe. Wie bedeutend beſonders das letztere war, iſt eine hinreichend bekannte Thatſache, die wir hier nur in Erinnerung zu bringen haben, um etwas Anderes daran zu knüpfen.

Die Gegner der ganzen modernen Schule haben ſich bei ihren Angriffen immer mit Vorliebe gegen Liſzt gewendet, in der richtigen Erkenntniß, daß er der künſtleriſche Mittelpunkt und Vorkämpfer aller der Ereigniſſe ſei, welche ſeit den letzten Jahren die muſikaliſche Welt bewegen, daß alſo mit der Verdächtigung ſeiner wirkſamen Vertretung auch der Sache ſelbſt die empfindlichſte Niederlage bereitet werden könnte. Obgleich ihnen das zwar in keiner Weiſe gelungen iſt, ergreifen ſie doch jede Gelegenheit, um von Neuem

den Verſuch eines Beweiſes zu machen, daß Liſzt mindeſtens „keine Befähigung zum Dirigiren habe," daß dem „Virtuoſen" auf dem Pianoforte die künſtleriſche Leitung von Inſtrumental- und Vocalmaſſen nicht gelinge u. ſ. w.

Bei dem Carlsruher Muſikfeſte tauchten dieſe Anklagen häufiger und erbitterter als jemals auf. Als Antwort darauf wurde ein Brief Liſzt's veröffentlicht (in der ausgezeichneten Monographie von Hoplit über das Carlsruher Muſikfeſt), welcher dieſe Anklagen auf das Glänzendſte widerlegt. Da dieſer Brief ein Actenſtück iſt, wie wir nur wenige in Sachen der Kunſt beſitzen, und für diejenigen, welche Liſzt's Anſichten über die Kunſt noch nie von ihm oder durch ihn vernommen haben, als Leitfaden dienen kann, heben wir einige Stellen daraus hervor: ſie ſind das künſtleriſche Glaubensbekenntniß eines der bedeutendſten Geiſter unſerer Zeit.

„Die Werke", heißt es dort, „für welche ich öffentlich meine Bewunderung und Vorliebe bekenne, gehören der Mehrzahl nach zu denjenigen, welche die mehr oder minder namhaften — insbeſondere die ſogenannten „tüchtigen" Kapellmeiſter — wenig oder gar nicht ihrer perſönlichen Sympathie werth finden, und zwar dergeſtalt, daß eine von ihnen veranſtaltete

Aufführung zu den Seltenheiten gehört. Diese Werke, von denjenigen an, welche man jetzt gewöhnlich als dem Style der letzten Periode Beethoven's angehörig bezeichnet (und deren Ursprung man vor noch nicht langer Zeit, mit großem Mangel an Ehrfurcht, durch die „Taubheit" und „Geistesverwirrung" Beethoven's erklärte!) erfordern, meinem Urtheile nach, von Seiten der ausführenden Orchester einen Fortschritt — dem wir uns jetzt zu nähern scheinen, der aber noch weit entfernt ist, aller Orten seiner Verwirklichung entgegen zu gehen — einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhytmisirung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasiren und zu deklamiren, und Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen: mit einem Wort einen Fortschritt im Styl der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigirenden Musiker ein Band von anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger gekittet wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Takttheiles | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3, 4 | einem sinn- und verständnißvollen Ausdruck entgegen arbeiten. Hier, wie allerwärts, tödtet der Buchstabe den Geist — ein Todesurtheil, das ich nie unterzeichnen werde, wie gehässig auch in ihrer er-

heuchelten Unpartheilichkeit die Angriffe ausfallen, welchen ich ausgesetzt sein mag.

Für die Werke von Beethoven, Berlioz, Wagner, ꝛc. sehe ich noch weniger als für andere die Vortheile ein, (die ich auch anderwärts mit Ueberzeugung bestreiten möchte) welche daraus entstehen könnten, daß ein Dirigent die Funktion einer Windmühle zu der seinigen macht, und im Schweiße seines Angesichts seinem Personale die Wärme der Begeisterung mitzutheilen sucht. Da namentlich, wo es sich um Verständniß und Gefühl handelt, um ein geistiges Durchdringen, um ein Entflammen der Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, Großen und Wahren in der Kunst und Poesie: da dürfte die Selbstgenügsamkeit und handwerksmäßige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister nicht mehr genügen, sondern dürfte sogar mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst in Widerspruch stehen! — Auch werde ich, mit Erlaubniß meiner gefälligen Kritiker, bei jeder weiteren Gelegenheit es bei meiner ungenügenden Fähigkeit (oder „Unzulänglichkeit") bewenden lassen, und zwar principiell, und einer inneren Ueberzeugung folgend, welche mich niemals zu der Rolle eines Takt-Professes herabsinken lassen wird — eine Rolle, zu der mich fünf und zwanzig Jahre Er-

fahrung, Studium und aufrichtige Begeisterung für die Kunst in keiner Weise geeignet machen.

Bei aller Hochachtung, welche ich vielen meiner Collegen zolle, und bei aller Bereitwilligkeit, die guten Dienste, die sie der Kunst geleistet haben und noch leisten, mit Vergnügen anzuerkennen, glaube ich mich denn doch nicht verpflichtet, in jedem Punkt ihrem Beispiele nachzuahmen — und zwar eben so wenig, was die Wahl der aufzuführenden Werke, als was die Art ihrer Auffassung und Direction betrifft!

Ich glaube es schon einmal gegen Sie ausgesprochen zu haben: Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht, meiner Meinung nach, darin, sich *augenscheinlich überflüssig* zu machen — und mit seiner Funktion möglichst zu verschwinden. — *Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte.*

Und selbst wenn dieser Ausspruch auf noch größere Opposition Einzelner stoßen sollte, bin ich außer Stand, eine Meinung, die ich für die richtige halten muß, zu ändern. Für die Weimarer Kapelle hat die Anwendung dieses Princips vorzügliche Resultate herbeigeführt, Resultate, welche selbst einige meiner jetzigen Tadler seiner Zeit lobend anerkannt haben. Darum werde ich fortfahren, ohne Entmuthigung, ohne falsche Bescheidenheit, der Kunst meine Dienste so

zu weihen, wie ich es für das Beſte halte — und wie es wohl auch am Beſten ſein wird. —

Nehmen wir alſo den Fehde-Handſchuh, welcher uns in Geſtalt von Schlafmützen hingeworfen wurde, ohne Unruhe und Sorge auf, und beharren wir im Bewußtſein unſeres guten Rechtes — und unſerer Zukunft" — —

Daß eine Thätigkeit, wie ſie die Leitung der muſikaliſchen Angelegenheiten in einer kleinen Reſidenz erfordert, einen Geiſt, wie den Lißt's, unmöglich ausfüllen konnte, ſelbſt wenn dieſe Leitung in der hohen künſtleriſchen Reinheit erfaßt wurde, wie Lißt ſie durchführt, liegt auf der Hand. Es waren noch ganz andere Aufgaben zu löſen, die, obgleich alle in einem Zuſammenhange ſtehend, und von einer großen Idee durchdrungen, doch jede für ſich hinreichend geweſen wären, ein Künſtlerleben vollſtändig und würdig auszufüllen. Lißt erfaßte ſie aber alle zugleich und führte ſie auch in wahrhaft erſtaunenswerther Weiſe durch.

Die hohe Aufgabe, thatkräftig in die Entwickelung der Kunſt einzugreifen, reformatoriſch zu wirken und eine Erweiterung des äſthetiſchen Geſichtskreiſes, ſowie eine höhere Ausbildung der Kunſttechnik durchzuführen, erforderte offenbar die vielſeitigſten Mittel und Formen einer generellen künſtleriſchen Thätigkeit. Was den

Kunstzweig anbetrifft, dessen Ausbildung Liszt zuerst seine volle Thätigkeit gewidmet hatte, so war hier die vollendetste Meisterschaft von ihm ja längst erreicht. Er hatte die Klaviertechnik auf eine Höhe erhoben, welche Keiner vor ihm für möglich gehalten hatte. Einmal auf diesem Punkt angelangt, blieb ihm zunächst nur noch übrig, soviel als thunlich dafür zu sorgen, daß mit ihm das Geheimniß seiner Virtuosität nicht wieder für immer vom öffentlichen Kunstschauplatze verschwände.

Liszt bildete also Schüler, deren Talent ihm Bürge war, daß sie der Aufgabe gewachsen seien, in seine Intentionen einzugehen, und den Geist seiner Virtuosität, den Styl der Ausführung zu fassen. Er hat auf diese Weise eine Reihe von Schülern herangebildet, deren Name zum Theil schon rühmlich bekannt ist, wie z. B. Hans v. Bülow in Berlin, Klindworth in London, Mason in New-York und Andere mehr. — Solche, die nur kürzere Zeit bei Liszt studiren konnten, oder deren Talent der Aufgabe, ein Schüler Liszt's zu sein, auf die Dauer nicht gewachsen war, kommen hier nicht in Betracht, obschon ihre Zahl ziemlich bedeutend ist.

Auch andere Virtuosen, welche auf ihrem Gebiet Vorzügliches leisteten, wußte Liszt in seiner Nähe

dauernd zu feſſeln, und als Mitglieder der Kapelle unter ſeiner Direction zu verſammeln. Wir nennen hier vor Allen Joſeph Joachim, einen der erſten Violinvirtuoſen unſerer Zeit, der als Concertmeiſter nach Weimar engagirt, dort mehrere Jahre blieb, bis er eine Berufung als Muſikdirector und Concertmeiſter nach Hannover erhielt; ferner den vorzüglichen Celliſten Goßmann und die Violiniſten Laub und Singer.

Als Leiter der Kapelle für die Ausführung und Verbreitung fremder Werke zu wirken, war aber Liſzt nicht genug. Er wollte auch einen Commentar jener Werke, eine Interpretation ſeiner Kunſtintentionen, *eine glänzende Rechenſchaft davon geben, warum er* dieſe Werke und keine anderen hervorgehoben, aus welchen Gründen er ihnen ſeine Sympathie mit Aufopferung von Zeit und Kräften zugewendet hatte. Und ſo entſtand eine Reihe ausgezeichneter ſchriftſtelleriſcher Arbeiten, die er in verſchiedenen ſelbſtändigen Werken, ſowie in einer großen Anzahl von Artikeln in der „Leipziger Neuen Zeitſchrift für Muſik" niedergelegt hat. Die bereits erſchienenen äſthetiſch-kritiſchen Werke und Abhandlungen ſind folgende:

De la Fondation-Goethe à Weimar. Leipzig, Brockhaus, 1851.

Lohengrin et Tannhaeuser de R. Wagner Leipzig, Brockhaus, 1851.

Von diesem Werke erschien im Jahre 1852 eine deutsche Uebersetzung.

Fr. Chopin. Paris, Escudier, 1852.

Diesen größern Werken schließen sich folgende Artikel aus der „Neuen Zeitschrift für Musik" an:

Ueber Webers Euryanthe — Beethoven's Fidelio — Gluck's Orpheus — Beethovens Musik zu Egmont — Mendelsohn's Musik zum Sommernachtstraum — Auber's Stumme von Portici — Meyerbeer's Robert der Teufel — Bellini's Romeo und Julie — Boieldieu's weiße Dame — Donizetti's Favoritin — Schubert's Alfons und Estrella — Clara Schumann — Wagner's Fliegender Holländer — Wagner's Rheingold. In nächster Zeit werden ferner eine Reihe von Artikeln über Robert Schumann und über Hector Berlioz aus Liszt's Feder folgen, und eine Zahl selbständiger Werke sollen in längerer oder kürzerer Zeit der Oeffentlichkeit übergeben werden, mit denen sich Liszt beschäftigt, und von denen wir ein Werk über die Musik der Ungarn und Zigeuner, eins über Berlioz' Benvenuto Cellini und endlich eins über Franz Schubert hier im Voraus erwähnen. Die oben angeführten bereits veröffentlichten

Artikel werden übrigens auch in einer Gesammtausgabe dem größern Publikum noch zugänglich gemacht werden.

Es ist hier nicht der Ort, im Einzelnen auf Liszt's schriftstellerische Werke näher einzugehen, und nachzuweisen, daß er auch hier, wie überall, originell und selbstschöpferisch auftrat und uns eine Reihe von Muster-Analysen gegeben hat, von denen wir schon oben bemerkten, daß diese Arbeiten von ähnlichen ihrer Gattung nicht mehr und nicht weniger abweichen, als der „Lohengrin" von allen andern Opern, so daß mit der neuen Gestalt des musikalischen Drama's auch zugleich eine entsprechende Form der kritischen Behandlung gefunden wurde. Es ruht auf Liszt's Analysen der eigenthümliche Zauber, den eine große Individualität über Alles verbreitet, was sie unternimmt. Ein poetischer Hauch durchweht sie, der Alles vergeistigt und verklärt, was er berührt, der den erhebenden Glauben an die ewige Weihe der Kunst, an die göttliche Sendung des Genius in uns auf's Neue befestigt. Und weiter spricht aus seinen Schriften ein gereifter philosophischer Geist, ein Geist, den nicht die einsame Abstraction, nicht die kalte Reflexion des Denkens, sondern das Leben in seiner buntesten Fülle, in seiner größten Unmittelbarkeit gebildet hat. Inmitten des aufgeregtesten, von Unruhe

erfüllten Kunſtlebens und der geräuſchvollen und mannigfaltigen Anforderungen der Außenwelt wußte Liſzt's ſeltener Geiſt ſich die ungeſchwächte Kraft und Fülle der reichſten und freieſten Anſchauung zu bewahren. Er erreichte jene beneidenswerthe Höhe der Lebensbetrachtung, auf welcher den in ſich vollendeten, harmoniſch gebildeten Menſchengeiſt nichts mehr beirren kann.

Alle, die mit Liſzt in nähere Berührung kamen, haben ſeine außerordentliche Begabung, auch die ſcheinbar fremdeſten Erſcheinungen der entfernteſten Gebiete zu erfaſſen, erfahren und hervorgehoben. In ſeinen Schriften hat er aber alle von ihm gehegten Erwartungen noch übertroffen. Es iſt nicht nur der denkende Muſiker, den wir in ihnen reden hören: es iſt der Geiſt, der alle Beſchränkung und Einſeitigkeit einer beſondern Kunſtübung überwunden, das Weſen aller Künſte mit gleichem Verſtändniß erfaßt hat, und damit zugleich eine edle, faſt ideale Humanität an den Tag legt, die für das frei und groß Gedachte und ideell und poetiſch Empfundene auch einen Boden der Verwirklichung zu gründen ſucht, auf dem die Jünger aller Künſte die Anleitung und die Mittel zu einer gleichgeläuterten Kunſtbetrachtung, und von ihr aus zu gleich hohen Kunſtleiſtungen fanden, wie ſie der Meiſter der

Töne dem ſtaunenden Hörer ſo oft vor die Seele und zu ihrem Herzen geführt hat.

Einen ſchlagenden Beweis, wie Liſzt dieſe univerſelle Anſchauung der Kunſt durchführt und deren praktiſche Verwirklichung erſtrebt, gab er ſogleich in ſeiner erſten Schrift über die Götheſtiftung in Weimar. Hier entwickelt er die großartige Idee eines jährlichen Preisausſchreibens von 1000—3000 Thalern für zu krönende Werke der Dichtkunſt, der Malerei, der Bildhauerkunſt und der Muſik in abwechſelnder Reihenfolge. Die dadurch gewonnenen Werke ſollten Eigenthum der Götheſtiftung und ſomit der Stadt Weimar werden. „Anerkennung, Aufmunterung und Unterſtützung" bezeichnet Liſzt als die weſentlichen Elemente der Erhebung und Förderung der Kunſt, die dem wahren Talente um ſo nöthiger ſind, als es unter der erdrückenden Maſſe der gewöhnlichen Erſcheinungen ſich nur durch außerordentliche Anſtrengungen, und ſelbſt dann noch nur unter beſonders begünſtigenden Glücksumſtänden empor zu arbeiten vermag. Die Vortheile, welche durch die Ausführung von Liſzt's Ideen der Götheſtiftung ſomit jedem productiven Künſtler, und zwar mit Umfaſſung aller Künſte, entſpringen mußten, wären von einem Umfang und einer Tragweite, wie ſie bis jetzt kein anderes Inſtitut gewähren konnte. Ein Preis in

dem angegebenen Betrage, von einem Comité nahmhafter Künstler aller Branchen aus allen deutschen Landen zuerkannt; unter Feierlichkeiten ertheilt, welche der Wichtigkeit der Sache angemessen wären; die Proklamation der gekrönten Namen in den gelesensten Journalen Deutschlands; die eventuelle Aufführung des gekrönten Werkes durch tüchtige Kräfte vor einem zahlreichen Publikum; der Druck und die Verbreitung des in Rede stehenden Werkes, wenn es sich dazu eignet, durch die Stiftung selbst — das sind die von Liszt gemachten Vorschläge, die in ihrer Großartigkeit an die Zeit der Blüthe der griechischen Kunst und ihrer Olympiaden erinnern. Die Verwirklichung dieser Ideen würde Alles in sich schließen, was der Künstler der Gegenwart bedarf, um, soweit es von äußeren Verhältnissen abhängen kann, ein für allemal in seiner öffentlichen Stellung gesichert zu sein, und den energischsten Antrieb zu freierem, großartigem und sorgenfreiem Schaffen zu erhalten. Was Liszt hier in Aussicht stellte, ist nicht ein luftiges Phantom idealer Träume, sondern es trägt die Bürgschaft des Gelingens in sich selbst. Leider wurde ihm bis jetzt noch nicht der materielle Beistand zu Theil, dessen diese Göthestiftung bedarf, um ins Leben zu treten. Aber selbst, wenn sie nie verwirklicht würde, wofür wir jedoch die Hoffnung

noch nicht aufgegeben haben, hat ſich Liſzt hier ſelbſt ein Denkmal gegründet, welches deutlicher, als alle Tradition, der Nachwelt beweiſen wird, wie groß, univerſell und erhaben Liſzt die Sendung des Künſtlers und die Idee der praktiſchen Verwirklichung einer idealen Kunſtanſchauung zu erfaſſen und durchzuführen wußte. —

Sollte denn — um das Gute nirgend zu unterlaſſen, muß auch hier darauf hingedeutet werden — das ſo reich geſegnete, ſo kunſtſinnige Thüringen nicht mit eigenen und alleinigen Mitteln dieſe Göthestiftung herzuſtellen und zu erhalten vermögen? Ein Kranz in Wohlhabenheit blühender Städte wird hier gefunden — betheiligte ſich eine jede nur annähernd nach ihren Kräften, unterſtützten die verehrten und beliebten Fürſten, welche den ſo ſchönen Theil unſeres deutſchen Vaterlandes mit verſtändiger und milder Hand regieren, jene Idee nur ſo weit, wie ſie dies in andern zahlreichen Fällen thuen, wie leicht würde es ſein, ein ſo prächtiges, ſo reſultatreiches und unvergängliches Denkmal aufzurichten, was wiederum dem Lande zur Ehre und zur Zierde gereichen würde in unermeſſener Weiſe, was von Vortheilen begleitet ſein würde, die wir oben nur andeutend geſchildert haben. Wenige Hände ſchon vermögen einen dauernden und kräftigen Bund zu ſchließen — wo ſind dieſe Hände? — —

Wir haben jetzt noch Liſzt als ſchaffenden Künſtler auf dem Gebiet der Muſik ins Auge zu faſſen, und hier die Conſequenz ſeiner reformatoriſchen Kunſtbeſtrebungen nachzuweiſen. Liſzt als Componiſt iſt eine Erſcheinung, von welcher in der Gegenwart noch höchſt unklare, einſeitige und theilweiſe ſogar falſche Begriffe herrſchen, die ſich theils auf veraltete Anſichten, theils auf verkehrte Traditionen ſtützen, von der Zeit ſeines erſten Auftretens als Virtuos herrührend. Seitdem Liſzt als Künſtler der äußern Welt ferner gerückt wurde, ſeitdem die Mitwelt die unmittelbare Anſchauung ſeiner Perſon und, durch dieſe, die unmittelbare Bekanntſchaft mit ſeinen Werken entbehrt, hat ſich der Glaube, daß Liſzt eigentlich nur nebenbei Componiſt ſei, daß er ſtreng genommen nur für ſich, und zu dem Zweck der eigenen virtuoſen Aufführung componire, nicht nur erhalten, ſondern er hat auch in der weiteren Anſicht noch neue Nahrung gefunden, daß Liſzt ſeit ſeiner Anſiedelung in Weimar eigentlich nur am Dirigentenpult und Schreibtiſch für das moderne Kunſtideal wirke, und, weil er dies ſo kräftig, energiſch und hingebend durchführe, auch hinlänglich hierdurch in Anſpruch genommen werde. Man könnte dieſe irrige Meinung zwar ſchon vielfach durch Hinweiſung auf die große Reihe von Werken widerlegen, welche Liſzt grade in den

letzten Jahren theils als neu geschaffen, theils in Umarbeitungen und neuen Ausgaben hat erscheinen lassen. Aber einestheils ist es eine bekannte Thatsache, daß musikalische Werke von tieferem Gehalt, namentlich wenn sie bedeutende Anforderungen an die Technik der Ausführenden stellen, sich nur sehr langsam in die Concertsäle und musikalischen Salons, und noch langsamer in die Kreise des häuslichen Musikdilettantismus Bahn brechen, und daß oft eine Reihe von Jahren vergeht, ehe bedeutende Werke im Bewußtsein des Publikums Wurzel fassen können. Wir brauchen nur an das Schicksal der spätern Beethoven'schen, der Schubert'schen und Schumann'schen Compositionen zu erinnern. Doch müssen wir anderntheils hinzufügen, daß selbst bei Bekanntschaft mit sämmtlichen seit den letzten sechs Jahren von Liszt edirten Werken doch immer nur der geringere Theil seiner Compositionen, und unter diesen noch nicht die bedeutendsten, erschöpft sein würde. Im Gegentheil haben wir in nächster Zukunft noch die Veröffentlichung von Werken zu erwarten, nach deren Erscheinen die große Bedeutung, die Liszt als Componist in der Gegenwart schon einnimmt und in Zukunft noch mehr behaupten wird, den Meisten erst nach und nach klarer werden dürfte.

Wenn es noch möglich war, daß eine im J. 1844

erschienene kleine biographische Skizze Liszt's mit den Worten schließen konnte: „Liszt's Compositionen bestehen größtentheils in Bearbeitungen fremder Tonwerke, Umschreibungen, Uebertragungen, Phantasien, Paraphrasen und dergleichen" — so dürfte eine Biographie dieses Künstlers im Jahre 1855 mit Aufstellung derartiger Absurditäten einen schwereren Stand haben, und selbst denen, welche von Liszt's Compositionen nur einen sehr oberflächlichen Begriff haben, als lächerlich erscheinen.

Machen wir uns also zunächst mit Liszt's Claviercompositionen etwas näher vertraut, und fassen wir hier sogleich seine „Uebertragungen fremder Tonwerke" mehr in's Auge. Wir folgen hierbei der Entwicklung einer anerkannten kritischen Feder in einer größeren Besprechung von Liszt's Claviercompositionen, bei Gelegenheit seiner Illustrations du Prophète de Meyerbeer.

Als Liszt vor ungefähr 25 Jahren durch Analogien, die ihm in Rom, seinem damaligen Aufenthaltsorte, vielleicht näher lagen, als anderswo, auf den Gedanken geführt wurde, daß — gleichwie die monumentalen Gemälde aller Schulen durch Vervielfältigung mittelst Kupferstich, Stahlstich, Lithographie u. s. w.

zur Kenntniß und zum Beſitz aller gebracht und der größten Popularität theilhaftig werden — auch den großen Schöpfungen im Gebiet der Inſtrumentalmuſik, durch getreue und vollſtändige Wiedergabe, mit Jedermann zu Gebote ſtehenden Mitteln, richtige Würdigung und allſeitige Verbreitung geſichert werden könne: war man noch an „Arrangements" gewöhnt, in denen kaum die allgemeinen Züge der Compoſition feſtgehalten waren, aber von der inſtrumentalen ſowie dynamiſchen Wirkung ganz abgeſehen wurde. Inmitten dieſer Zuſtände erſchien nun Liſzt's Uebertragung der C-moll Symphonie von Beethoven, eine Arbeit, in der ſich die beſtimmte, conſequent und mit allen Hülfsmitteln der vollkommenſten Technik durchgeführte Abſicht offenbart, das bekannte Meiſterwerk nach den Intentionen ſeines Schöpfers auf's genaueſte, bis in die kleinſten Einzelheiten der Partitur, mit möglichſter Nachahmung des inſtrumentalen Colorits und mit Erſetzung der orcheſtralen Maſſenwirkungen durch genau entſprechende Clavierefecte wiederzugeben. Die Würdigung eines ſolchen Unternehmens war Anfangs, aus verſchiedenen Urſachen, eine getheilte. Erſt als Liſzt mehrere Jahre ſpäter nach Deutſchland kam, und durch den Vortrag jener Transſcription, der er auch diejenige der Paſtoral- und 7. Symphonie beigeſellte, den prak-

tischen Beweis für die Wahrheit und Lebensfähigkeit seiner Idee lieferte, rieb man sich die Augen und sah sich nach etwas um, das doch geschehen sein mußte: die Pagoden der Stillstandspartei schüttelten den ewigen Zopf und protestirten; aber die einem so vernünftigen als nothwendigen Fortschritt geneigten Männer hielten mit ihrer Anerkennung nicht zurück. Es war die Zeit, wo es Mendelssohn bereits gelungen war, den unheilbar scheinenden Bruch zwischen Classicität und nach beethovenischem Romantismus zu beseitigen, und durch diese Versöhnung der Zukunft alle Elemente zu erhalten, deren sie zum wahrhaft gedeihlichen Fortschritt in der Kunst bedarf, — wo Gade wenig bekannt war, Schumann noch vergebens an die Pforten des Ruhmestempels pochte, und der rüstige Marx eben erst angefangen hatte, den wüsten Schutthaufen alter zusammengefallener Theoreme aus dem Wege zu räumen.

Indeß verfolgte Liszt mit allem Feuereifer und strenger Consequenz die betretene Bahn. Wie sich seine Entdeckung nach der orchestralen Seite hin bewährt hatte, sollte sie auch auf Sätze angewandt werden, in denen ihrer ursprünglichen Composition nach die Hauptwirkung durch die menschliche Stimme erzielt wurde. Bis jetzt hatte man bei Wiedergabe vocaler Melodien auf dem Piano sich der 2—3gestrichenen Octave be-

dient und die Begleitungen der linken Hand zugewiesen. Die schönste und rührendste Menschenstimme, den Tenor, hatte man auf dem Piano noch nicht zu vertreten gesucht. Liszt erfand zuerst jene reizende Art, die Melodie in der Tenorlage zu geben und die Begleitungen beiden Händen anzuvertrauen, wodurch erstere mit der eindringlichen Kraft einer schönen Männerstimme zu Gehör kam, letztere aber eine große harmonische Ausbreitung und die möglichste Beweglichkeit erhielten. In den Uebertragungen Schubert'scher Lieder legte er sofort die glänzendsten Resultate seiner Erfindung nieder. Nichts kann dem Enthusiasmus verglichen werden, womit die ersten dieser Uebertragungen aufgenommen wurden. „Erlkönig", „Ständchen", „Ave Maria" ꝛc. gehören heute noch zu den schönsten und lebhaftesten Erinnerungen des deutschen Concertpublicums, und Schubert, bisher noch wenig bekannt, drang jetzt erst plötzlich in die Massen.

Es zeigt sich aber ein großer und wesentlicher Unterschied zwischen den symphonischen und den obenerwähnten Liedübertragungen. In den letzteren macht sich ein neues Element bemerklich, die Umschreibung. Die Melodie ist bei jeder Wiederkehr mit Figurationen begleitet, zu welchen der prototypische Liszt aus irgend einer Wendung der ursprünglichen Begleitung, dem

poetischen Inhalte der Strophe, oder einem ähnlichen ästhetischen oder formalen Motive, Anlaß nahm.

Wenn Liszt, um Orchesterwerke von Beethoven und Berlioz, Weber und Rossini wiederzugeben, Alles entfaltete, was das Piano in seiner gegenwärtigen Vollkommenheit an compacter Harmonie, polyphoner Articulation, Klangverschiedenheit, Schnellkraft und dynamischem Gehalte zu bieten vermag, so zauberte er aus demselben in seinen Liedumschreibungen den seelenvollsten Gesang, jenen leidenschaftlichen, bald zarten und hinsterbenden, bald sonoren und vibrirenden Ausdruck, der vor Liszt dem trockenen Schlaginstrumente gar nicht abzugewinnen schien, jene tausend und abermaltausend ganz aus der eigensten Natur des Claviers gegriffenen, fast immer neuen Gänge, Figuren und Cadenzen, die unter der unfehlbaren Applicatur ihres Erfinders so perlend von den Tasten rieseln, daß sie uns bald erstaunen machen, bald ergötzen, aber stets reizen. In der That, wenn wir die lange Reihe edirter Lied-Paraphrasen von Liszt überblicken, in welcher sich von Schubert allein 60 Stücke befinden, und die bedeutendsten deutschen Lyriker, wie Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Weber, Franz, u. A., so wie die Italiener Rossini, Donizetti, Mercadante u. A. mit dem Schönsten, was sie boten, vertreten sind, so tön-

nen wir uns des Geſtändniſſes nicht erwehren, daß uns bei keinem Clavierconponiſten ein ſolcher Schatz der exquiſiteſten und originellſten Details vorgekommen iſt, nicht einmal zu gedenken der Erweiterung und ſinnreichen Anwendung vorhandener Gemeinplätze, wie des Trillers, des Tremolo, des Arpeggio, des Gliſſato, chromatiſcher, mehrſtimmiger und durchbrochener Gänge.

Aller Anerkennung werth iſt ferner der eminente Fleiß in der äußern Factur, die häufige Beifügung brillanter oder leichterer Verſionen, eine Sorgfalt in Bezeichnung des Ausdruckes und Angabe des Fingerſatzes, die leider bei älteren Autoren oft ſo ſehr vermißt wird, daß der richtige Vortrag ihrer Werke, wo er nicht traditionell iſt, förmlich in Frage ſteht, und endlich beſonders in den letzten zehn Jahren eine neue Schreibart, welche ſich beſonders durch genaue Ausſcheidung des von jeder Hand vorzutragenden Antheils auf die betreffenden Syſteme und durch die öftere Abtheilung der Notengruppen nach Realrhythmen vortheilhaft auszeichnet und zur Nachahmung empfiehlt.

Indeſſen iſt es weniger das eminente Verdienſt Liſzt's um die Technik und die äußere Form des Clavierſatzes, als vielmehr ſein Streben nach einer Umgeſtaltung der innern Form und deſſen bisherige

Reſultate, dem wir unſere Aufmerkſamkeit zuwenden wollen.

Wenn man Liſzt hie und da vorwirft, er bewege ſich zu wenig in den hergebrachten Kunſtformen, ſo beweiſt das eben nur, daß man ſich entweder in der Formenlehre oder in Liſzt's Arbeiten zu wenig umgeſehen hat. Man findet bei dieſem Componiſten das Lied und deſſen angewandte Formen, die Etude, die Variation, das Rondo und die Sonatenform, ſo wie mehrere der vorhandenen Miſchformen mit eben ſo viel Gewiſſenhaftigkeit und Erfolg, als bei irgend einem andern Autor, angewandt. Aber wir geſtehen, daß es in unſern Augen ein ſehr banales Verdienſt wäre, ſich ſtets paſſiv unter das Joch von Formen zu beugen, die gerade dadurch zu einer ſo tyranniſchen Herrſchaft gelangt ſind, daß ſie ſolche, welche vor ihnen beſtanden, und die man ehemals für ganz vollkommen hielt, verdrängten, woraus billig folgt, daß auch ſie einmal wieder andern das Feld räumen werden. Wer weder Bedürfniß noch Geſchick hat, in dieſem Gebiete Neues zu ſchaffen, der wird ſich an das Gegebene halten, aber er darf daraus keine Berechtigung ableiten, das Neue zurückzuſtoßen, wenn es nur einigermaßen gelungen iſt und eine Möglichkeit des Fortbeſtandes zeigt. In unſerer Zeit, die ſeit Beethoven wenig Neues von Formen

hergab, ja in dieſer Beziehung ſogar einen theilweiſen Rückſchritt von den ſpäteren zu den früheren Werken jenes Meiſters beliebte, konnte uns Liſzt's Beſtreben, die Formen welche er in Behandlung nahm, vielſeitig auszubeuten, zu erweitern und zu verſchmelzen, nur angenehm anſprechen und mit dem Wunſche anderwärtiger Nachahmung erfüllen.

So machte Liſzt die Etude in ſeinen zahlreichen Originalwerken dieſer Gattung, welche für alle Zeiten der Probirſtein des fertigen Pianiſten ſein werden, zur Darſtellung von Objecten fähig, die ſonſt nur größern muſikaliſchen Formen zugänglich ſchienen. Er gab ihr einen nicht blos techniſchen ſondern auch muſikaliſchen Charakter von größter Entſchiedenheit und machte eine rühmliche Ausnahme von jenen Componiſten der Gegenwart, die die Etude dadurch aus der Reihe der Clavierſatzformen zu verbannen bemüht ſind, daß ſie dieſelbe blos noch als eine gewiſſe Art, gewöhnliche melodiſche Erfindungen zu redigiren, anſehen.

Mehr noch als an dieſer Gattung, fand Liſzt am Liede die glücklichſte Anlage zu einer formalen Entwickelung, wie man ſie vor ihm nicht kannte. Es iſt hier nicht der Ort über Liſzt's Originalcompoſitionen für Geſang zu ſprechen, wovon über 50 Stücke er-

ſchienen ſind, die die aufmerkſamſte Betrachtung verdienen, noch weniger über die vorwaltende Neigung dieſes Componiſten zur Lyrik, ſondern es handelt ſich für uns lediglich darum, dem Beſtreben gerecht zu ſein, wodurch das Lied inſtrumental-ſelbſtändig gemacht und bis zu den äußerſten Grenzen des Möglichen erweitert wurde, indem es den Glanz der Etude, den reizenden Wechſel der Variation und die anmuthvolle Ungebundenheit der Phantaſie ſich aneignete, ohne etwas von der ihm natürlichen edlen Einfachheit aufgeben zu müſſen, die durch ſolche Contraſte gelegentlich noch erhöht werden konnte. — Während uns im geſungenen Liede immer das Zuſammenwirken zweier Factoren fühlbar wird, mit all' den Mißverhältniſſen, die aus der überwiegenden Geltung des Einen und der gänzlichen oder theilweiſen Unterordnung des Andern häufig entſpringen müſſen, muthen uns aus dem inſtrumentalen Liede in Liſzt's Behandlung die vollkommene Harmonie aller Theile und eine wohlthuende Abrundung des Ganzen ſo freundlich an, daß uns — einmal abgeſehen von dem Klange einer wirklich ſchönen menſchlichen Stimme — die Wahl zwiſchen dem Original und der Bearbeitung ſelten ſchwer wird. — Dieſelbe Breite und ſinnige Abgrenzung zeigt Liſzt in den angewandten Lied-

formen als in den zahlreichen Tänzen und Märschen eigener und fremder Erfindung.

Die Form der Variation wurde von Liszt weniger bevorzugt. Was sollte er auch mit der Formal-Variation beginnen, welche bei ihm längst in die Umschreibung aufgegangen war, die jeden Reiz derselben hatte, ohne ihre Fehler, und vor Allem für die Kunstform eines ganzen Stückes, dessen Theil die Variationen ausmachen konnten, die so anstößige Unterbrechung ausschloß, welche uns seit lange her alle „Veränderungen" alten Styles — wenige Ausnahmen abgerechnet — lästig macht. Was Liszt aber in dieser Gattung zu leisten im Stande wäre, zeigen uns die wenigen Beispiele derselben, die sich bei ihm finden, wie die Variationen über den Boleros aus der „Jüdin" oder jene über „la ci darem" und andere. —

Die sonatenförmigen Sätze Liszt's theilen sich in zwei äußerlich von einander verschiedene Gattungen. Während sich einzelne derselben entschieden innerhalb der Grenzen instrumentaler Wirkung abschließen (z. B. die erste der neuesten Etuden), liegen anderen orchestrale Vorstellungen zu Grunde (z. B. dem Allegro eroico), was uns nicht sehr wundern darf, weil Liszt von den Uebertragungen symphonischer

Werke her gewohnt sein mußte, jene Form von dieser Seite zu betrachten und zu behandeln.

Eine eigene Gestaltung nun zeigt sich an Liszt's Clavierstücken über Opernmotive, einer Art der Compositionen, die lange vor ihm eingeführt war, aber durch die neuen und wirksamen Mittel, womit er ihr zu Hülfe kam, eine große Umwandlung erlitt. In dem Maaße, als die geschickte Wahl fremder Motive dem Verdienste eigener Erfindung nicht gleich kömmt, sind die Anforderungen an innere und äußere Factur größer, und es giebt somit einen gemeinsamen Maaßstab für die relativen Vorzüge von sogenannten Originalcompositionen und den Bearbeitungen fremder Themen. Der ausübende Künstler ist durch seinen Standpunkt dem Publikum gegenüber stets auf die unmittelbare Wirkung angewiesen, und muß mithin darauf bedacht sein, weniger das Abstracte als das Concrete, weniger für die Meditation als für das sofortige Verständniß, weniger für das Auge als das Ohr, weniger für den Geist als das Herz zu schreiben. Wenige verstanden es wie Liszt, solchen Anforderungen zu genügen und gleichwohl der Kunst wahrhaft und dauernd zu nützen. In jedem seiner Werke der in Rede stehenden Gattung giebt sich die bestimmte Absicht kund, die denselben zu Grunde lie-

genden Gedanken durch öftere Wiederholung und stets neue Darstellung unter den möglichst verschiedenen Gesichtspunkten geltend und erfaßbar zu machen, wodurch nothwendigerweise das Bedürfniß einer fortwährenden Steigerung eintrat, welches in dem weiten Gebiete der neuerrungenen technischen Vortheile seine vollkommene Befriedigung finden konnte. Ein solches Verfahren bedingte vor Allem große Formen mit hinlänglichem Raume für Sätze und Gegensätze, um den Rahmen zu einem wirkungsvollen Gemälde mit den schönsten Contrasten zu bilden, und mußte unterstützt werden durch jenen trefflichen Styl, der mit Ausmerzung alles nackten und unmotivirten Passagenwerkes, was in den Compositionen des Virtuosenthums der drei ersten Decennien dieses Jahrhunderts so üppig wuchert, das technische Brillo nur im engen Anschlusse an einen melodisch-modulatorischen Plan duldet, und der als ein entschiedener Fortschritt und Gewinn zu betrachten ist, welcher nie wieder aufgegeben werden darf. — So griff nun Liszt in die Partituren weltbekannter Opern, entnahm denselben die ihnen am meisten charakteristischen Motive und ordnete sie mit sinnigem Erfassen des Inhaltes der dramatischen Handlung selbst zu einem lebensvollen

Gebilde, über welches er alle Zauber einer unerschöpflichen technischen Kenntnung, der regsten Phantasie und der feinsten geistreichen Combination verschwenderisch ergoß.

Die Möglichkeit, die Hauptmomente eines musikalischen Drama's auf dem formal und real engsten Raume zusammenzudrängen und mit neuen Mitteln wiederzugeben, bewährte sich in Liszt's Versuchen am „Robert" und „Don Juan" auf eine bewundernswerthe Weise, und es gelang so der Musik, in dem ungeheuren Bereiche ihrer eigenen Hülfsquellen eine Darstellungsart zu finden, welche weder von der Malerei, noch von der Poesie erlangt werden konnte, weil die erstere immer blos einen einzelnen Moment des großen Ganzen zu erfassen vermöchte, die letztere aber das dramatische Element ganz aufgeben, und zu den Mitteln und Formen der epischen Haltung greifen müßte. Freilich wird hierbei eine Anlage des musikalischen Drama's vorausgesetzt, welche einem solchen Verfahren durch prägnante Situationen und concentrische Haltung entgegenkommt. Wo dies nicht der Fall ist, muß der Weg eingeschlagen werden, den Liszt zum ersten Male in seinen Illustrations du Prophète betreten hat, in welchen er, in drei aufeinander folgenden Heften, deren jedes für sich ein Ganzes bildet, immer ein bedeutenderes musikalisches Gemählde mit kühner Zeichnung entwirft, indem er charak-

teriſtiſche und verwandte Hauptmotive, wie den Triumph des Propheten, den Schlittſchuhtanz, das Treiben der Wiedertäufer, hervorhebt und organiſch verbindet. Im letzten, dem vierten Heft, entfaltet Liſzt eine Inſtrumental-Fuge (für Orgel oder Pianoforte zu 4 Händen), von den großartigſten Dimenſionen und kühnſten Wendungen, aus dem kirchlichen „Ad nos, ad salutarem," eine Fuge, die in ihrem formalen Bau, wie in der techniſchen Behandlung des Inſtrumentes wiederum einzig in ihrer Art daſteht.

Wir können dieſe kurze Ueberſicht der Bearbeitung von Opernmotiven nicht ſchließen, ohne noch einer Reihe von Paraphraſen und Transſcriptionen kurz zu gedenken, die, in einfacher Gliederung, meiſt die mehr oder minder freie Behandlung von nur zwei Hauptmotiven verbinden, deren charakteriſtiſche Wahl und geiſtvolle Verbindung aber den ſcharfblickenden Kenner und den Meiſter der Form darthuen.

Hierher rechnen wir vor Allem die Paraphraſe des „Hochzeitsmarſches" und „Elfenreigens" aus Mendelsſohns „Sommernachtstraum", das „Capriccio alla Turca" über Motive aus Beethovens „Ruinen von Athen", ferner Bénédiction et serment aus Berlioz „Benvenuto Cellini", Andante-Finale und Marſch aus Raff's „König Alfred" und die fünf Stücke aus Wag-

ners „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, denen Liſzt eine ſolche formelle Abrundung und ein ſo ſchönes inſtrumentales oder vocales Colorit zu geben wußte, daß er hier das Höchſte erreicht hat, was in Uebertragungen und Paraphraſen überhaupt geleiſtet werden kann.

Von der Genialität und ſchöpferiſchen Kraft Liſzt's bei Erfaſſung und Neugeſtaltung fremder Kunſtwerke liegt uns aber noch ein merkwürdiges und in der Geſchichte des Clavierſpiels einziges Beiſpiel in einer Reihe von Tranſcriptionen von Inſtrumentalwerken vor, eine Gattung, die Liſzt erſt geſchaffen hat. Sie ſind wohl zu unterſcheiden von ſeinen oben zuerſt erwähnten Partitions de Piano. Es handelt ſich hier nicht um Uebertragung von Partituren auf das Clavier, ſondern um Uebertragung von Clavierwerken fremder Meiſter in den modernen Styl und Clavierſatz. Dieſe Arbeiten ſind das Reſultat des tiefſten Studiums und der umfaſſendſten Kenntniß des Styls aller Zeiten und Componiſten, verbunden mit der vollkommenſten Beherrſchung aller Mittel der Kunſt. Es galt die Herſtellung eines muſtergültigen Clavierſatzes, welcher aus dem Aggregat aller der Momente gebildet war, die einerſeits aus dem angeſtammten und reinen Vermögen des Pianoforte als Inſtrument und andererſeits aus der Steigerung aller hiſtoriſch überlieferten Wir-

lungen, nach Maßgabe eines auf Verbeſſerung des Inſtrumentes und der Applicaturen baſirten Fortſchrittes gezogen werden konnten.

Liſzt wollte dieſe Reformation des Clavierſatzes aber nicht vollenden, ohne zuvor an ſich ſelbſt das ſchlagendſte Beiſpiel der Selbſtkritik zu üben, indem er ſeinen eigenen, früher behandelten Clavierſatz ſorgfältig revidirte und theilweiſe umgeſtaltete. Auf dieſe Weiſe entſtand die totale Ueberarbeitung in den zweiten, neuen Ausgaben ſeiner 18 großen Etuden, ſeiner 15 ungariſchen Rhapſodien, ſeiner 14 Clavierſtücke in den „Années de Pèlerinage“, ſeiner Walzer und mehreren andern einzeln erſchienenen Compoſitionen, von denen er die früheren Ausgaben jetzt gradezu für ungültig und als für ihn nicht mehr exiſtirend erklärt.

Nach dieſem Vorgange begann Liſzt nunmehr, dieſe ſtrenge Kritik auch an Werken anderer Meiſter, früherer Perioden zu üben. Denn der Muſterſtyl, den Liſzt geſchaffen hatte, und der als techniſche Seite der virtuoſen Kunſtform prägnant und concis gefaßt ſein mußte, konnte in der Kunſtgeſchichte nur dann auf allgemeine und nothwendige Berechtigung Anſpruch machen, wenn zunächſt ſein Verhältniß zur Hiſtorie, und ſodann zur abſoluten Idee nachgewieſen war. In erſterer Beziehung nun übernahm Liſzt die Transſcriv-

tion von Instrumentalwerken älterer Componisten. Wir zählen hier davon namentlich auf die neue Bearbeitung von Webers Polonaise und von Schuberts großer Clavier-Phantasie (Op. 15) mit Orchester; die Transscription von Schuberts ungarischem Divertissement (in den Mélodies hongroises), von dessen Märschen und Walzern (in den Soirées de Vienne). Webers Polonaise und Schuberts Phantasie mit der Mevissen des Claviersatzes zugleich eine ebenso feine und edle, als wirksame Orchester-Begleitung zu verleihen, war ein großer Gewinn für diese Werke, es wurde ihnen gleichsam ein neues Leben eingehaucht und ein neuer Boden im modernen Virtuosenthum für sie gewonnen.

Die Walzer von Schubert unterwarf Liszt gleichfalls einer modernen Bearbeitung, er verband einzelne Motive, erweiterte und variirte andere, gab ihnen Einleitungen und Ergänzungen, und hat so in den „Soirées de Vienne" zu seinen unzähligen Verdiensten um die Unsterblichkeit Schuberts ein neues hinzugefügt.

Hier ist auch der Ort, der Uebertragung der größten Orgelcompositionen von J. S. Bach auf das Clavier durch Liszt zu gedenken. Keine dieser Compositionen hat dadurch an ihrer wesentlichen Originalität verloren, und doch sind sie vollständig auf das Pianoforte übertragen, also ein wesentlich Neues geworden.

„Welcher Fortschritt des Clavierspiels seit Bach's Zeit! Welche überraschende Anwendung der neuesten Technik! — Hier ist wieder ein Abschnitt in der Geschichte des Clavierspiels bezeichnet. Und wie die frühern Abschnitte die Namen Bach, Scarlatti, Clementi und Pollini tragen, so trägt dieser den Namen Franz Liszt!" — ruft der gelehrte Dehn, einer unserer vorzüglichsten Theoretiker, bewundernd aus. —

Noch eine, die letzte Phase der Liszt'schen Clavierreform bleibt uns zu erwähnen übrig: das Verhältniß des neuen Clavierstyles zur Idee des Kunstwerkes selbst, in Liszt's neuen und selbständigen Clavierwerken.

Der schon oben erwähnte Kritiker, dessen Besprechung der Liszt'schen „Illustrations du Prophète" wir einen Theil entlehnten, läßt sich bei einer anderen Gelegenheit hierüber folgendermaßen vernehmen.

„Zu keiner Zeit war die Stylloſigkeit in der Kunst mehr eingerissen, als heutzutage. Wer irgend eine Idee einer musikalischen Idee hat, der untersucht wenig, welche Form sie erheische, oder für welche Ausführungsmittel sie passe. Vernachlässigung des sinnlichen Wohlklangs und Formlosigkeit im Großen sind an der Tagesordnung. Es war zwar natürlich, daß auf den Objectivismus, welcher allmälig in den sterilen Sand strer und starrer Formen zerrann, ein Subjectivismus

folgte, welcher zu Gunsten der absoluten Idee gegen einen Formalismus reagirte. Allein es liegt nahe, die Erfüllung des modernen Ideals in der richtigen Mitte zu suchen. — Wir haben in den letzten Decennien mehrere Beispiele gehabt, daß sehr begabte Künstler (z. B. Schumann) lange produciren, und zwar aus der Mitte eines bedeutenden Ideenkreises heraus, bevor sie im Stande waren, ihren idealen Gehalt in adäquate künstlerische Form zu bringen. Muß auch zugegeben werden, daß diese Einseitigkeit der entgegengesetzten bei weitem vorzuziehen ist, so ist und bleibt es doch immer eine Einseitigkeit, welche nie und nimmer als Norm wahrhaft künstlerischer Gestaltung hingestellt werden darf.

Liszt hat es vorgezogen, sich der Form im weitesten Sinne und Umfange Herr zu machen, ehe er daran dachte, seinen künstlerischen Inhalt, seinen eigenen individuellen Ideenkreis an die Welt zu vermitteln. Es ist dies ein Beweis für seine hehe Achtung vor dem Ideale und der Aufgabe der Gegenwart. Wie lange hat er sich Mangel an Productionsvermögen, Sterilität an eigener Erfindung verwerfen lassen, ehe er sich dadurch zu einem voreiligen Schritt in ein Kunstgebiet bewogen zu sehen, welches er nur mit der größten Pietät gegen das viele von großen Vorfahren geleistete

Vortreffliche betreten wollte? Erfüllt von dem lebensvollen Gewebe eigener Gefühle und Gedanken voll Tiefe und Erhabenheit, sich stets in den umfangreichsten Kreisen des geistigen Lebens der Gegenwart bewegend und reich an Resleren einer anregungsvollen Vergangenheit, konnte er die Invectiven einiger jungen Literaten und Musiker ohne Namen, Talent, Erfahrung und guten Willen wohl an sich abprallen lassen. Liszt wartete ruhig die Zeit ab, wo er in Ruhe die Abklärung seines individuellen Gehaltes vornehmen konnte. —

Wie er diese Zeit in Weimar benutzt, wie er die außerordentliche Elasticität und Darstellungsfähigkeit seines Styles gerechtfertigt, beweisen seine neuesten Werke, unter denen wir die folgenden besonders hervorheben: Großes Concert-Solo, Scherzo (die wilde Jagd), Sonate, Phantasie — weiter die Harmonies poëtiques et réligieuses, Balladen, Polonaisen, Notturne's, Apparitions, Consolations, Scherzo und Marsch. Hier sind ferner nochmals zu erwähnen die 18 großen Etuden, die 15 großen ungarischen Rhapsodien, die große Phantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem etc. — Hierher gehören endlich die großen Concertstücke mit Orchester: die zwei Klavier-Concerte, sein „Todtentanz" (Phantasie), seine Phantasie über Beethovens Motive aus den „Rui-

nen von Athen", seine „Ungarische Rhapsodie," sämmtlich mit Orchester. — Schöpfungen, welche erst zum Theil veröffentlicht, zum Theil aber jetzt unter der Presse sind.

Es ist uns leider nicht vergönnt, auf diese Werke hier im Einzelnen näher einzugehen. Nur einige derselben wollen wir hervorheben, und wenige Worte zu ihrer näheren Verständigung beifügen.

Balladen und Notturno's, sowie Polonaisen, Walzer und Mazurken sind Formen, deren Ueberlieferung und successive Ausbildung in die Geschichte der letzten Decennien fällt. Die höchste Spitze der Vollendung, hinsichtlich des Vermögens, diese Formen zu erweitern und ihnen einen eigenen subjectiven Inhalt einzuverleiben, hatte hier bis jetzt Chopin erreicht, dessen Genialität neue Gebiete eröffnete. Alles, was in diesem Genre nach Chopin erschien, lehnte sich entweder in solcher Weise an ihn an, daß die directeste Nachahmung klar am Tage lag, oder es kam wenigstens nicht über die Tragweite hinaus, die Chopin's Genius sich hier erforen hatte. Es war Liszt vorbehalten, hier wiederum weiter als seine Vorgänger zu gehen. Er hat in seinen Balladen und Polonaisen schlagend bewiesen, daß nach Chopin noch in diese Formen ein neuer Inhalt gelegt werden kann. Für die Polonai-

sen namentlich — deren Form bisher weit enger begrenzt war, als die der Balladen, welche einen episch-lyrischen freieren Erguß von vorn herein gestatten und sogar fordern — sind durch Liszt's genialen Geist ganz neue Gesichtspunkte für die Erweiterung und erhöhte Vegeistigung der Form eröffnet worden. An die Stelle des ursprünglich nationalen Elementes in der Polonaise, welches auch Chopin noch theilweise festhielt, setzte er ein neues, individuelles Element, womit factisch die Möglichkeit der Füllung mit neuem Inhalt ausgesprochen und bewiesen wurde.

Von entgegengesetzter und specifisch nationaler Färbung, aus den Stimmungen des Volkes gleichsam hervorgegangen, sind aber die Ungarischen Rhapsodien. Sie bilden in der schöpferischen Thätigkeit Liszt's wieder eine neue Phase, und lassen seine schöpferische Productionskraft wiederum von einer neuen, ganz eigenthümlichen Seite erscheinen. Es sind die Melodien seines Vaterlandes, die Lieder der Ungarn und Zigeuner, ihre Tänze und Märsche, die Liszt mit der Originalität seines Geistes erfaßte und aus welchen er den Stoff entnimmt zu Gemälden, in denen sich mit glühendem Colorit, im reichsten Farbenspiel, das Magyaren-Leben in seiner hinreißenden Genialität und Vegeisterung abspiegelt. Freie Phantasiegebilde sind

sie, von so geistvoller Conception und Ausführung, daß sie selbst den Gedanken an eine „Transcription" von Volksmelodien zurückweisen. Jede von ihnen repräsentirt ein Stück Volksleben, wozu die Nationalmelodie nur den Rahmen bildet. Liszt schildert hier die Freuden und Leiden seines Volkes, von den sanftesten Regungen des Gefühls bis zum wildesten Ausbruch der Leidenschaft. Wir vernehmen die Träumerei auf weiter Steppe, die Liebesklage des einsamen Herzens, die Trauer um gefallene Helden, die Sehnsucht nach Freiheit, die Wuth des Kampfes, den Jubel des Sieges, und dann wieder die fremden seltsamen Klänge aus dem Leben der heimathlosen Zigeuner, den Jubel der Hochzeitsgäste, den Czárdás und den Rákóczy.

Durch diesen großartigen und leidenschaftlichen Inhalt war wiederum die Form bedingt in ihrer freien Ungebundenheit, ihren seltsam wilden Rhythmen, ihren rasch wechselnden Stimmungen, ihren fremdartigen Harmonien und in ihrem Melodiengang. Hierdurch gewinnen diese Rhapsodien ein dramatisches Leben. Nicht nur die treffendsten Clavierwirkungen erhöhen den Reiz dieser Scenen und Bilder, sondern man hört auch die speciellsten Instrumental-Beziehungen heraus; man sieht die trauernden und kämpfenden, liebenden und fröhlichen Gestalten. Und dies Alles ist

schön und wirksam mit einander verwebt, man fühlt die unmittelbare aus dem innersten Leben strömende Begeisterung, die es schuf. Und bei alledem nichts Excentrisches und Forcirtes — überall Klarheit, Bestimmtheit, maßvolles Aufgehen in der Höhe der Technik!

Einen wiederum ganz selbständigen, neuen und epochemachenden Rang nimmt Liszt's Sonate unter seinen Werken wie unter den Clavierwerken der Gegenwart überhaupt ein. Zunächst ist es abermals die Form, die bedeutend von der historisch überlieferten abweicht. Sie bietet sich in einem Satze dar, hat aber nichtsdestoweniger einen so großen Reichthum an verschiedenen Stimmungen, daß ein öfterer Wechsel der Tempi als physiologisch nothwendig sich ergiebt. Trotz dieser Abweichungen hat aber Liszt's Werk einen derartig harmonisch geordneten Bau, daß ihr unterster Grundriß in den Hauptlinien Parallelen mit denen der früheren Sonatenform zeigt. Was aber diese Sonaten von allen aus der Zeit nach Beethoven wesentlich unterscheidet, ist, daß ihre Form nicht willkürlich oder „gemacht", sondern in künstlerischer Nothwendigkeit aus dem Inhalt heraus sich ergiebt. —

Fast sollte man glauben, daß nun die Fülle des Neuen erschöpft und der ganze Reichthum der Formen ergründet sei, in denen Liszt auf dem Clavier fast eine

neue Welt sich schuf. Aber noch bliebe uns vieles zu sagen übrig, und nur Eins können wir hier noch erwähnen, das nicht unberücksichtigt bleiben darf, weil sein Einfluß zu bedeutend ist. Wir meinen die Form der Concertstücke mit und ohne Orchester, in deren Inhalt seit Beethoven, wiederum mit Ausnahme von Chopin, nichts wesentlich Neues war geboten worden, obgleich in den Concerten von Schumann, Mendelssohn, Henselt und Andern eine Reform der Concertstücke für Piano mit Orchester offenbar angestrebt wurde. Die Form des Concertstückes war aus der Sonate hervorgegangen. Beethoven hatte ihr zwar großartige Erweiterungen gegeben, doch blieb seinen Nachfolgern hier noch vieles zu thun übrig. Die Claviertechnik und die Instrumentation der Gegenwart bietet reichere Mittel, als Beethoven sich schaffen konnte; der sonatenförmige Bau von mehreren Sätzen wurde auch von ihm im Ganzen noch immer ziemlich streng festgehalten. Was Liszt nun in den „Sonaten" unternahm, dehnte er auch auf das „Concert" aus; er schuf Concerte in einem Satz, mit wechselnden Stimmungen, mit Gegensätzen, die denen der verschiedenen Sätze in frühern Concerten im Wesentlichen entsprechen. Aber er spann seine Antithesen aus der Thesis heraus, er verarbeitete ein Hauptthema und ein

Gegenthema zu den verschiedensten Gestaltungen und mannigfaltigsten Formen; aus einem Grundgedanken entfaltete er durch rhytmische Veränderungen die trappantesten Gegensätze, aus einem Grundgefühl leitete er überraschend neue, anscheinend entgegengesetzte, aber innerlich verwandte Gefühle ab.

In jedem Concert ist Liszt wieder ein Anderer, seine Concerte, jedes durchaus eigenthümlich, sind gänzlich verschieden von einander, und doch gehen sie von einem analogen Grundgedanken aus, mit der formellen Reform zugleich einen neuen Inhalt zu gewinnen. Auch die Behandlung des Orchesters bedarf besondere Beachtung. In Liszt's beiden großen Concerten dialogisirt das Piano mit dem Orchester, wie bei Beethoven. Doch während bei diesem Meister die Wirkung des Claviers oft durch das Interesse an der Begleitung geschwächt wird, hat Liszt es verstanden, nicht nur dem Pianoforte eine so große Bedeutung zu geben, wie es noch nie besaß, sondern auch in reicher Fülle kühne und großartige Episoden (Cadenzen) einzuflechten, die dem Ganzen einen außerordentlichen Glanz verleihen.

Wir verlassen nunmehr Liszt, den Componisten, und wenden uns zu einem ganz neuen Felde, dem der Vocal-Composition. Wir besitzen von Liszt

eine große Reihe von Liedern, Quartetten, Chören und Sologesängen mit Orchester, sowie eine größere Cantate mit Orchester, „An die Künstler" (von Schiller.) Aber zu einem näheren Eingehen auf diese Werke ist hier nicht Raum. Allenthalben ist hier Liszt neu, originell, oft kühn; er sagt nie Gewöhnliches in gewöhnlicher Form, weiß Mittel und Ausdruck zu neuen Effecten, neuem Ausdruck zu steigern. Doch ist es hier namentlich eine Form der Vocal-Musik, die wir hervorheben, weil deren Behandlung wiederum ganz eigenthümliche Seiten von Liszt entfaltet: die Kirchenmusik.

Wir besitzen von Liszt bereits eine Messe für vier Männerstimmen mit Orgel, und ein Pater noster und Ave Maria für gemischten Chor mit Orgel. Eben jetzt ist er beschäftigt, eine neue große Messe mit vollem Orchester für die Einweihung der Metropolitan-Kirche in Gran (in seinem Vaterlande Ungarn) zu componiren, wozu der Auftrag an ihn ergangen ist. Diese neue Messe wird offenbar das größte Kirchenmusikwerk, das er bis jetzt geschaffen hat. Doch bieten schon die uns vorliegenden Compositionen Anknüpfungspunkte genug, den Weg, den er hier einschlägt, zu erkennen und zu bezeichnen.

Es konnte kaum anders sein, als daß ein Geist, wie ihn eben nur Liszt besitzt, ein Geist von so ge-

waltigen Dimensionen, von so durchgreifender Energie, auch da reformirend eingreifen würde, wo die Tradition und der Schlendrian sich am hartnäckigsten erwiesen — auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Liszt wurde nicht zufällig auf dieses Gebiet geführt, er bemächtigte sich desselben auch nicht etwa blos in der Absicht, um hier sein Amt als Reformator zu üben, sondern er ward Reformator, weil er dem Zug des Innern folgte, der ihn von Jugend auf zur Kirche hinlenkte. Seine Frömmigkeit steigerte sich, wie wir bereits berichteten, schon in seiner Jugend bis zur religiösen Schwärmerei, voll heißer innerer Kämpfe. Aber als ihn das Leben, das noch soviel von ihm erwartete, von einer überreizten Schwärmerei befreit hatte, blieb er doch immer der Kirche und ihrem Glauben treu ergeben und mag längst in sich das Bedürfniß gefühlt haben, diese Frömmigkeit durch Werke zur Verherrlichung der Kirche zu bethätigen. Liszt's Kirchencompositionen sind hervorgegangen aus dem tiefinnersten Schaffensdrange, beseelt von einer seltenen Energie religiöser Anschauung, und durchdrungen von derjenigen Weihe, die sie zu Werken von hoher religiöser Begeisterung stempelt. Ihr Inhalt trägt ein Gepräge von tieferschütternder Eigenthümlichkeit, von überzeugender und zündender Kraft. Und hinsichtlich

der Form stehen sie nicht nur selbständig und losgelöst von allem Hergebrachten da, sondern sie verweisen bereits auf neue Bahnen.

Namentlich die Messe für Männerstimmen muß als eine bedeutende Erscheinung auf dem Gebiet des religiösen Männergesanges bezeichnet werden. Der Componist tritt hier hinsichtlich der technischen Behandlung vermittelnd auf zwischen dem Styl der Meister der altitalienischen Schule und der Neuzeit, und er hat mit bewundernswerthem Genie diese schwierige Aufgabe gelöst. Diese Verschmelzung der neuen Form mit dem alten Styl konnte aber keine Nachahmung oder Combination, sie mußte das Werk eines frei und selbständig schaffenden begeisterten Künstlers sein. Und mit dieser Lösung ist ihm zugleich eine andere noch weit schwierigere gelungen: den Inhalt jener vergangenen Periode in seiner tiefeindringenden Glaubenskraft dem modernen Geiste zu assimiliren. — — —

Man hat die Verehrer Liszt's oft gefragt, welchem Componisten sie denn den Vorzug ertheilen, welchem unter den sogenannten „Zukunftsmusikern" sie den ersten Rang einräumen, ob Liszt, ob Berlioz, ob Wagner? — Die Antwort hierauf ist einzig, daß Jeder von ihnen in seiner Weise den Preis verdiene, ohne daß damit dem Werth und Verdienst der An-

dern zu nahe getreten wird. Denn sie haben Jeder für sich einen selbständigen Wirkungskreis und erfüllen die Mission, nach drei Richtungen zugleich die musikalische Reform der Gegenwart anzubahnen. Sie direct vergleichen wollen, hätte nicht mehr Sinn, als wenn man zwischen Shakspeare, Dante und Petrarca eine Parallele ziehen wollte. Wagner ist durch und durch Dramatiker. Die Musik existirt für ihn nur, insofern sie der Bühne angehört. Die Charakteristik ist ihm das Höchste, ihr opfert er selbst die Form, und als dramatischer Gesammtkünstler mit allem Recht. Er ist der musikalische Shakspeare unserer Zeit.

Berlioz mit seiner Gedanken-Polyphonie — dem Nebeneinander in der musikalischen Dichtung —, mit seinem strengen Festhalten — bei breitester Entfaltung — der Form, mit seinem Drang nach dem Epischotischen, das er kunstreich zum Ganzen zu verweben weiß, ist der epische Musiker durch und durch. Man könnte ihn den Dante unserer Zeit nennen.

Und Liszt ist ihr Petrarca, ein musikalischer Lyriker in großartigem Sinne, wie ihn die Gegenwart nicht mehr besitzt.

Wir haben Lyriker, die entweder in der vocalen oder in der instrumentalen Liedform ihren Wirkungskreis gefunden und hier Treffliches geleistet haben und

noch leiſten. Aber einen Lyriker in ſo umfaſſender Weiſe, in ſo großartigen Dimenſionen, wie Liſt, beſitzen wir nicht noch einmal.

Man darf hier nicht an eine eingeſchränkte, nur kleine Formen und Gedanken knapp umſchließende Dichtungsweiſe denken, ſondern an eine erhabene und allumfaſſende Gefühlswelt, welche allen Stoff, der ihr von außen zukommt, nicht etwa paſſiv aufnimmt und wiedergiebt, ſondern reproductiv erfaßt und formt, welche die reichſten und tiefſten Gefühlsſeiten aus allen Situationen und Formen des Lebens zu gewinnen weiß, und jedem Product, ſei es auch noch ſo objectiv erfaßt und durchgeführt, doch den Stempel einer erhabenen Subjectivität aufdrückt, jede Form mit einem individuellen Gehalt der idealſten Art erfüllt.

Wir haben ſchon oben angedeutet, daß bei einer ſolchen Natur eine kalte, überlegende Abſichtlichkeit in dem Erfaſſen, Umbilden und Reformiren der muſikaliſchen Formen ebenſo undenkbar, als es auf der andern Seite unmöglich iſt, daß eine Kunſtform, deren ſich ein ſolcher Geiſt bemächtigt, nicht umgeſtaltet werden und nicht mit einem neuen Gehalt in neuer Form wieder ans Licht treten könnte. Unter den ſelbſtſchöpferiſchen, künſtleriſch bildenden Händen eines Genius gewinnt Alles, was er ergreift und durchdringt,

ganz von ſelbſt eine neue Geſtalt, neue Geſichtspunkte, neue Ausdrucksmittel und formelle Wandelungen, freilich zunächſt nur für ihn, weil allein durch ihn. Denn jeder andere minder begabte Geiſt darf ein ſolches Wageſtück nicht unternehmen ohne Gefahr, daran zu ſcheitern. Wer nur Gewöhnliches zu ſagen hat, der kann auch eine große Form höchſtens mit Combinationen, nicht mit eigenen Gedanken erfüllen. Eine unbedeutende oder nicht conſequent und auf gleicher Höhe ſich erhaltende Individualität ſoll daher nie verſuchen, dem Gedankenflug des Genius nacheilen und ihn im Aeußern nachahmen zu wollen — ihre wächſenen Schwingen würden ſchnell von den Sonnenſtrahlen des Kunſtideals geſchmolzen werden, der moderne Ikarus würde geblendet auf die Erde zurückfallen und nichts ſein, als eine Carricatur ſeines erhabenen Vorbildes! —

Wir haben Liſzt's ſelbſtſchöpferiſche, reformatoriſche Gewalt in allen den Formen erkannt, die wir bisher betrachteten, zuletzt in der Kirchenmuſik, in der Sonate und im Concert. Den beiden letztern hiſtoriſch verwandt, mit ihnen ehmals auf einem gemeinſamen Boden entſprungen, iſt die Symphonie, nur mit dem Unterſchied, daß hier durch die inſtrumentale Mannigfaltigkeit und Kraft eine Vielſeitigkeit der Ausdrucksmittel und

ein Reichthum formeller Gestaltung geboten ist, welcher den der Sonate und des Concerts weit überbietet.

Daß Liszt bei seiner besondern Hinneigung zur Lyrik nach der Erfüllung seiner Mission in der Umbildung des Clavierspieles und Satzes seine künstlerische Befriedigung in noch andern Gebieten suchen und aus ihnen eine Ausdrucksweise ableiten würde, welche fähig war, sein innerstes Wesen mit dem Leben zu vermitteln, und daß er diese künstlerische Befriedigung in der symphonischen Lyrik zunächst finden würde, war vorauszusehen. Es liegt eine Reihe von neun symphonischen Dichtungen vor, deren Veröffentlichung soeben begonnen hat, in denen Liszt seinen subjectiven Gehalt zuerst mit den Mitteln der instrumentalen Mannigfaltigkeit zum Ausdruck brachte.

Formell betrachtet, sehen wir in diesen symphonischen Dichtungen dasselbe erfüllt, was Liszt in der Sonate und im Concert bereits vollendet hatte: die Umbildung der bisher üblichen Form von drei bis fünf Sätzen (Introduction, Allegro, Andante, Scherzo und Finale) in einen Satz; das Gestalten der verschiedenen Stimmungen und Situationen aus einem oder aus zwei contrastirenden Grundgedanken: das Gefühl bald in raschem Wechsel, bald in sanfter Vermittelung, aber immer den lyrischen Urstoff durch rhytmische Neuge-

ſtaltungen zur größten Mannigfaltigkeit erhebend — und ſomit durch Ausbeutung der vorwaltenden Grundſtimmung das Entfalten eines reichen lyriſch-epiſchen Gemäldes, das, vor der Ouverture die Mannigfaltigkeit der Stimmung, vor der Symphonie aber die Einheit in der formellen Entwickelung voraus hat, und, zwiſchen beiden ſtehend, ein neues ſelbſtändiges Drittes bildet. Dieſes eigenthümliche Auftreten Liſzt's als Symphoniſt iſt für ſeine und die Kunſtgeſchichte von um ſo höherer Wichtigkeit, als die Tragweite dieſer Erſcheinung noch außer aller Berechnung ſteht.

Inſoweit dieſe ſymphoniſchen Dichtungen uns bis jetzt bekannt wurden, wollen wir verſuchen, den idealen Gehalt, der ihnen zu Grunde liegt, näher zu erforſchen. Es kommt uns hier ſehr zu ſtatten, daß über die meiſten dieſer Dichtungen gedruckte Programme vorliegen, welche den Ideengang, den der Componiſt im Weſentlichen verfolgte, auf poetiſche und geiſtvolle Weiſe entwickeln.

Bei Ueberſicht der Themen, die ſich der Componiſt erwählte, finden wir ſogleich drei Gruppen, welche jede durch eine gemeinſame Grundſtimmung bezeichnet werden, und welche dabei unter ſich größere oder geringere Verwandtſchaft in der dichteriſchen Idee beſitzen.

Die erſte Gruppe umfaßt die Dichtungen Orpheus, Prometheus, Taſſo und Mazeppa. Die zweite

Gruppe bezeichnen uns die Festklänge, die Präludien (nach Lamartine) und die Bergsymphonie (Ce qu'on entend sur la montagne nach Victor Hugo). Als dritte Gruppe können wir endlich die Heldenklage (Heroïde funèbre) und die Hungaria betrachten.

In der ersten Gruppe sehen wir allenthalben das Ringen und Leiden eines gewaltigen Genius, sein Aufstreben zum Licht, sein Kämpfen mit überstarken feindlichen Gewalten — aber auch die endliche Versöhnung, die Erlösung, den Sieg und Triumph. Die poetische Grundidee ist hier offenbar eine verwandte, so verschieden auch die Gestalten sind, an die sie sich knüpft, und welche jeder einzelnen Dichtung eine total andere Färbung und Entwicklung verleihen, dem poetischen Vorwurf genau entsprechend, den der Componist sich erwählte.

Die ruhige, würdevolle, edle Gestalt des königlichen Sängers, Orpheus steht vor uns, „der erste Dichter und Musiker, mit dem mystischen königlichen Reif um die Schläfe, von einem sternbesäeten Mantel umwallt, die Lippen zu göttlichen Worten und Gesängen geöffnet, mit mächtigem Griff die Saiten der Lyra schlagend." So erscheint er uns sogleich in den ersten Accorden des Orchesters, die, durch große Harfen-Arpeggien getragen, majestätisch zu uns herniederschweben.

„Da scheinen die Steine gerührt zu lauschen, und aus versteinten Herzen lösen sich karge, brennende Thränen; entzückt aufhorchend stehen die Thiere des Waldes, besiegt verstummen die rohen Triebe des Menschen. Es schweigt der Vögel Gesang, der Bach hält inne mit seinem melodischen Rauschen, die Klänge der Luft weichen mit ehrfurchtsvollem Schauer zurück vor diesen Tönen, welche der Menschheit die segensreiche Macht der Kunst, den Glanz ihrer Glorie und ihre veredelnde Harmonie offenbaren."

In majestätischer Ruhe und Klarheit ziehen die harmonischen Klänge in unser Herz ein, und erregen und beruhigen wieder seine sanfteren, edleren Saiten mit ihrem melodischen Zauber. Sie wachsen und schwellen an, und werden immer mächtiger und erschütternder, aber auch strahlender und siegbewußter. In erhabenem Aufschwung überströmen sie unser Inneres endlich mit einer Glorie, entfalten sie eine Majestät, vor welcher jeder rohe Trieb, jeder unreine Gedanke zurückweichen und verstummen muß. Fesellos schwingt sich nun die Seele auf zum Licht. Wir sehen den Himmel sich öffnen und die Göttergestalt höher und höher emporschweben, im lichtblauen Aether verschwinden. — „Heute, wie ehemals und immer, ist es Orpheus, ist es die Kunst, welche ihre melodischen

Wogen, ihre schwungvollen Accorde wie ein mildes alles durchdringendes Licht über die widerstrebenden Elemente ergießt, die sich in der Seele jedes Einzelnen, wie im Schooß jeder menschlichen Gesellschaft in blutigem Kampf befehden. — Orpheus beweint Euridice. Sie ist uns das Symbol des im Uebel und Schmerz untergegangenen Ideals. Es ist dem göttlichen Sänger vergönnt, sie den Dämonen der Unterwelt zu entreißen, nicht aber — sie im Leben zu erhalten! —"

Dieser lichtvollen Gestalt der hellenischen Mythe, diesem Bilde der Alles verklärenden und versöhnenden Kunst, welche berufen ist die Menschheit zu befreien und ihr Ideal zu retten, steht eine düstere, schmerzlich zuckende Riesengestalt gegenüber, voll trotziger Kühnheit in unsäglichen Leiden: der Titane Prometheus, der es wagte, dem Himmel das ewige Feuer zu entreißen, und es der Menschheit zu bringen. Mit diamantnen Ketten an den Felsen geschmiedet, dem Adler, der seine Eingeweide verzehrt, machtlos hingegeben, muß er den Raub des Göttlichen büßen. Aber auch seiner harret die endliche Erlösung — denn der Dichter-Componist wollte nicht nur das Leiden, sondern auch die versöhnende Verklärung uns schildern, und er schuf in seiner symphonischen Dichtung den entfesselten Prometheus. — Eine gewitterschwüle, sturmgrollende

Färbung breitet ſich über dem Gemälde aus. Trüber Schmerz, der aber im Ausharren triumphirt, Leid und Verklärung ſind die Grundzüge dieſer ſymphoniſchen Dichtung, die durch Herders „Entfeſſelten Prometheus“ zuerſt in der Seele des Componiſten angeregt wurde. —

Wir treten nun in eine neue Zeit, mit Gefühlen, die uns näher verwandt, weil ſie mehr menſchlicher als göttlicher Natur ſind, deren Quelle wir leichter entdecken, deren Leiden wir noch lebhafter mit empfinden können. Die Sage wird zur Geſchichte, die Ahnung des Uebermenſchlichen wird zur Gewißheit des Reinmenſchlichen.

Taſſo ſteht vor uns, der Sänger des Volkes und zugleich der Liebling des Hofes, deſſen ritterliche Stirn der Lorbeer erſt am Ende ſeiner Tage umkränzte, nach langer Kerkerhaft, als eine ſpäte Vergeltung für lange Leiden. Die große Antitheſe des im Leben verkannten, im Tode aber von der Glorie des Ruhmes umgebenen Genius zu ſchildern, war die Aufgabe dieſer ſymphoniſchen Dichtung. Byron's Gedicht „Taſſo's Klage“ ſchwebte dem Componiſten beim erſten Theile ſeines Werkes vor. Taſſo's Triumph aber ſchilderte Liſzt nur in Tönen, die keiner Worte bedurften, um in ihrer verſöhnenden und ſiegesſtarken Gewalt ein Echo in unſerer Bruſt zu finden.

„Lamento e Trionfo!“, sagt das Programm, „so heißen die beiden großen Contraste im Dasein des Dichters, von denen man mit Recht gesagt hat, daß, ob auch oft mit Fluch ihr Leben belastet sei, der Segen nimmer ausbleibe auf ihrem Grabe.“

Die Form zur künstlerischen Gestaltung dieser Idee entlehnte Liszt mit feinem Sinn der Wirklichkeit, und wählte zum Thema seiner musikalischen Dichtung die Melodie, nach welcher die venetianischen Lagunenschiffer noch heute, nach drei Jahrhunderten, die Anfangsstrophen des „Befreiten Jerusalems“ singen. „Das Motiv“, sagt Liszt selbst darüber, „hat eine langsame Bewegung. Es theilt die Empfindung seufzender Klage in einer Art monotoner Schwermuth mit. Die Gondoliere, geben ihm durch das Ziehen einzelner Töne einen ganz eigenthümlichen Charakter. Diese melancholisch gedehnten Klänge machen aus der Ferne herübertönend einen Eindruck, als wenn lange Streifen eines verklärten Lichtes vom Wellenspiegel zurückgestrahlt würden. — Dieser Gesang ergriff mich im Innersten; und lange nachher, wenn ich von Tasso sprach, konnte ich nicht umhin, meinen Gefühlen und Gedanken über diesen Dichter jenen Lagunengesang gleichsam als Text unterzulegen. Es spricht aus ihm eine so bedeutsame Huldigung der Nation für den Genius, dessen Treue

und Anhänglichkeit der Hof von Ferrara so schlecht vergalt." —

Das Seelenleben Tasso's ließ sich nicht treuer schildern, als durch die einfache Exposition der venetianischen Melodie, die so reich ist an unheilbarer Trauer, an tiefem Schmerz.

Eingeleitet wird diese volksthümliche Apotheose des Dichters durch ein düsteres beängstigendes Motiv, welches den Groll und die Bitterkeit des gefangenen Tasso gegen Welt und Menschen schildert, und nur durch die jähen Blitze des herannahenden Wahnsinn's unterbrochen wird, die in die Leidensnacht des Dichters ein grelles und erschütterndes Licht werfen. Auch der Lagunengesang vermag nicht, diese inneren Qualen zu zerstreuen. Noch öfter zuckt der Schmerz und Hohn einer gefolterten und zerrissenen Seele in wilden, unheimlichen Klängen auf. — Da verwandelt sich der Gesang der Fischer. Er wird zum graziösen Menuett beim Hoffest in Ferrara. Die wehmüthig klagende Melodie, das hoffende Herz des Dichters, giebt sich der trügerischen, gleißenden Koketterie jenes zauberischen Lächelns hin, dessen Gift eben die Catastrophe herbeiführte, für welche scheinbar keine irdische Versöhnung mehr möglich war. Im Gedanken an jene Zeit der bittersten Enttäuschung naht der Wahnsinn wieder,

doch die Melodie des „Befreiten Jerusalems“ kämpft gegen jene inneren Klänge an und besiegt sie. Dann streift sie ihre Hülle ab, sie wird zum Triumphgesang, zur Siegesfeier, und hüllt den sterbenden Sänger in den Purpur des Sieges, und bekränzt ihm die Stirn mit unverwelklichem Lorbeer. —

Auch hier folgt das Gegenbild eines gefesselten, von der Welt auf ewig geschiedenen Helden, der zum grausamsten Tod verdammt, allein mit seinen Schmerzen durch öde Steppen geschleift wird. Es ist Mazeppa, der ritterliche Held, wie ihn uns Victor Hugo in seiner Dichtung schildert. Von feindseligen Mächten ist er mit eisernen Banden an das wilde Steppenroß geschmiedet, das der ungewohnten Last in rasender Flucht zu entrinnen glaubt, aber das Opfer mit sich in die Oede schleppt. So entrinnt das Genie seinen Verfolgern, hingetragen zum fernen Horizont, den ihr blödes Auge nicht erreichen kann. Noch

„Blitzt sein irrend Aug“,

es leuchtet in trotziger, ungeschwächter Kraft, im wilden Triumph, den nichts zu beugen vermag. Da nahen die befiederten Räuber der Steppe, die Vögel der Nacht, und folgen ihrem Opfer.

„Er, blutend, sinnverwirrt, taub ihrem Lustgeschrei“

windet sich unter der Last der Schmerzen — weiter

und weiter geht es in wilder Hast, bis das Thier zusammenstürzt. Auf die wilde, rasende Flucht folgt gänzliche Ermattung, nur einzelne Schmerzenslaute unterbrechen die grauenhafte Stille. Aber die schmähliche Schadenfreude wird bitter getäuscht, welche sich an dem Anblick des Genius in der gänzlichen Erschlaffung seiner Kräfte weiden will — Trompetenklang, kriegerischer Lärm tönt aus der Ferne, ein ungarischer Marsch mit wilden, ungewöhnlichen Klängen — die Befreier sind da!

„Und aus dem Untergang erhebt er sich zu wilder Größe".

Er reckt sich, wie ein aus Träumen erwachender Löwe, und die zerbrochenen Ketten fallen. — Dies der Inhalt dieser symphonischen Dichtung, in der ein wahrhaft dämonischer Zug, ein unwiderstehlicher Trieb rastlos nach vorwärts drängt. —

Die „Festklänge" sind die fünfte symphonische Dichtung, und gehören nicht mehr zur ersten Gruppe, sondern bilden den Uebergang zur zweiten. Hier sind die Gefühle mannigfaltiger combinirt, weniger stetig, wenig einfach, mehr wechselnd, oft scheinbar überspringend. Demgemäß ist auch die Form zusammengesetzter und scheinbar weniger fließend.

Der Componist hat dieser Dichtung kein Programm

beigegeben; wir wollen verſuchen, den Inhalt dieſer Compoſition näher zu bezeichnen.

Zunächſt möchten wir dieſe ſymphoniſche Dichtung nicht ſowohl „Feſtklänge", als vielmehr „Siegesklänge" nennen, denn wir glauben in ihnen alle Phaſen eines großen Sieges, wie er ſich in der Seele des Helden wiederſpiegelt, und zwar ebenſo die freudigen wie die ſchmerzlichen zu erkennen. „Auch der Sieg hat ſeine Leiden, und der große Mann iſt in Gefahr, mit ſeiner Größe einſam und unverſtanden durch die Welt zu gehen" — ſcheint uns der Grundgedanke zu ſein. — Zuerſt der wilde, tobende Beifallsjubel des Volkes, der Maſſe, die nur den Erfolg ſieht, nur nach ihm urtheilt und jedem Sieger Blumen ſtreut. Dann die Befriedigung im Beifall der Preisrichter des Kampfes, die Anerkennung, die der Künſtler dem Künſtler, der Held dem Helden zollt. Und weiter das Gefühl des eigenen Werthes, das erhabene Selbſtbewußtſein, wie es der ſchwer errungene, wohlverdiente Lorbeer ſeinem gekrönten Träger verleiht. Endlich aber auch der Schmerz um Verlorenes, um das, was hinter uns zurückbleiben mußte, was wir im Kampfe wanken und fallen ſahen, was wir verlaſſen mußten, wollten wir nicht ſelbſt zurückbleiben.

So wogen die Gefühle auf und ab, ſo wechſeln

die Stimmungen der Heldenseele, unterbrochen von dem tobenden Lustgeschrei des Volkes, bis endlich Alles sich vereint im gemeinsamen Siegesruf, in Verherrlichung des errungenen Siegs. —

Von ähnlicher Stimmung, wenn auch mit ganz anderm Ausdruck, einer Fülle wechselnder Gefühle und Reflexionen über einen Grundgedanken scheinen uns die „Präludien" (nach Lamartine's Dichtung so benannt) zu sein. Wir sind bei dieser wie den nachfolgend zu erwähnenden Tondichtungen nicht im Stande, etwas Anderes darüber mitzutheilen, als das Programm, welches der Componist dazu ausgegeben hat — möge denn dieses Programm auf die Compositionen selbst vorbereiten.

Zu den „Präludien" lautet es:

„Was andres ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu einem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt? Es war eine treffende Eingebung des Dichters, diese Benennung der Schilderung wechselnder Gefühle zu geben, wie wir sie in der Inbrunst der Jugend, in den Kämpfen reiferen Alters und in den leidig unersättlichen Neigungen unsres Lebensabends empfinden, und in welchem wir aus Unbeständigkeit, Ueberdruß, aus innerem Unbehagen ebenso ungestüm abbrechen, wie er. Was

der Poet für den Geist erfand, vermag die Musik wieder zu geben, indem sie das Wesen der Empfindungen, deren Wirkung die Poesie beschreibt, unmittelbar ausdrückt. Wird sie den Preis vor jener erringen, wenn sie der Liebe ihre Sprache leiht?"

Liebe hat Töne nicht, die Ausdruck voll ihr leih'n,
Es kennt ihr Idiom nur liebt, nur liebt allein.

. . . . . .

Lieb' eignet nur der Lieb', sonst Alles dem Genie.
Doch
An der Schmerzen Sitz hörst Du erbangend nicht,
Wie sich der Thränen Strom dumpf Well' an Welle bricht?

Trauer und Herzeleid, Entmuthigung und Verzagen, Elegie und Wehklage, Ihr gehört unsrer Feder, welche unaufhörlich genetzt sein wird in euren Thränen, ohne je die bereiten Seufzer eures Schweigens, den Aufschrei eures Zorn's, die erhabenen Laute eurer gebenedeiten Resignation, das Schluchzen eurer namenlosen Schmerzen zu erschöpfen.

So trittst, o Gram, Du stets ein höhnisches Gespenst
In's Lebensfest, wo Lust den Becher uns kredenzt,
Daß, wenn Dein stierer Blick das Menschenherz entsetzt,
Der Becher ihm entsinkt, eh' er die Lippe netzt!

Wenn auch süße Ruhe des Landlebens uns labt, dieses Lebens, welches wir verbringen

Inmitten Wohlgerüchs uns zu ergeben,
Die Frische athmend, die dem Wald entschweift;
Zu schauen, wie der Morgenduft im Weben
Des Kornfelds wogenden Busen streift

. . . . . .

Zu sehn, wie Tag auf Tag still friedlich schwebt von hinnen,
Ohn' ihrer Zahl zu achten, wenn sie sanft entfliehn,
Ohn' allen Lärm, wie stumm der Sanduhr Körner rinnen,
Ist eine neue Stunde wieder hin! —

so berührt uns dennoch der Gedanke schwermüthig, daß wer nicht alle Enttäuschungen, alle Entzauberungen des Lebens erfahren hat, wer nicht gesehen hat, wie die Hingebung getäuscht wird von der Liebe selbst, wie die Freundschaft dem ersten herben Ruck erliegt, wie Güte und Gerechtigkeit in Arglist und Trug sich wandelt, daß der nicht weiß, was Ruhe ist, nicht weiß, welch Glück die Abgeschiedenheit birgt, und daß man das gänzliche Vergessen der Menschen wie einen erquickenden Schlaf ersehnen kann. Wer die Wunden noch nicht empfangen, welche die erste frühe Schönheit der Adolescenz durch Narben entstellen, wen die Strahlen leidenschaftlicher Glut noch nicht gesengt haben, wer noch nicht durchschauert ist von den Stürmen des Schicksals, der flieht die Ruhe, er haßt sie, und es gereicht ihm zum Ruhm, denn alsbald

Wenn der Drommete Sturmsignal ertönt —

drängt jeder Streitgenannte sich zu dem gefährlichen Posten, welches auch der Krieg sein möge, der ihn in die Reihen ruft. Krieg ist überall und in Allem, und der Mensch entrinnt ihm nicht, er wird von ihm zermalmt, wenn nicht er ihn bändigt. Gleichreich und zerstörend sind sie alle, denn jeder Krieg zeigt dem entsetzten Blick

Rennen und Wagen in den Staub gestreckt,
Von Gliederkämpfern ringsum das Land bedeckt,
In Trümmern Mann und Schwert auf blut'gem Plane,
Auf hochgethürmtem Leichenmeer die Fahne.

. . . . . .

Den blut'gen Anger tauft die Erde gierig ein,
Und Blumenfülle sproßt auf bleichendem Gebein.

Möge aus dem also getränkten Boden der Ruhmeslorbeer entspringen auf dem Grab des Kriegers, dessen Stirne die tödtlichen Schwertschläge aufnahm, oder die Cypresse, mit welcher trauernde Liebe seine Ruhestätte beschattet, sein Loos ist schön, wenn er es nie verläugnet hat." — — —

Die nächstfolgende, die „Bergsymphonie" (nach Victor Hugo's Gedicht) ist die größte und umfangreichste der sämmtlichen symphonischen Dichtungen. Sie theilt sich in zwei große Gegensätze, Natur und Menschheit, zwei kämpfende, sich erst vermischende,

dann ſich trennende Stimmen, welche der einſame Dichter, der Prophet, auf hohem Bergesgipfel ſtehend, Erde und Meer tief unter ſeinen Füßen, vernimmt. Wir führen auch von dieſer Dichtung das Programm an.

Ich lauſchte, hörte, was aus ſeinem Munde
Jemals ertönte, noch ein Ohr bewegt.

Anerſt verworr'ner, unermeß'ner Lärm,
Undeutlich, wie der Wind in dichten Bäumen,
Voll klarer Töne, ſüßen Liebeins, lauft
Wie'n Abendlied, und ſtark wie Waffenklirren,
Wenn dumpf das Treffen die Schwadronen miſcht,
Und wühlend ſtößt in der Trompete Mündung.
So war ein Tönen, tief und unausſprechlich,
Das, ſtufend, Kreiſe zog rings um die Welt,
Und durch die Himmel, welche ſeine Wogen
Verjüngt, rollend ſein unendlich Wort
Verbreitete, bis wo es in den Schatten
Mit Zeit, Raum, Zahl, Geſtaltung überging'
Ein andrer Lufkreiß, weit und tonellos,
Umgab die Erde ganz der ew'ge Hymnus,
Die Welt, gehüllt in dieſe Symphonie,
Schwamm, wie in Luft, ſo in der Harmonie.

Und ſinnend lauſcht' ich dieſen Aetherharfen,
Verloren in der Stimme, wie im Meer.
Bald unterſchied ich, noch verwirrt, verſchleiert,
Gemiſcht zwei Stimmen in der einen Stimme,
Der Erd' und Meeren in den Himmel ſteigend,

Ich schied sie deutlich in dem Lärm, wie man
Zwei Ströme sieht sich unter Wogen kreuzen.

Vom Meer die eine, Ruhmes-Glücklied'
Die Wogen krachen alle zu einander;
Die and're hob von unten Erde sich,
Sie war voll Trauer — das Geheul der Menschen.
Und in dies Lied, das Tag und Nacht nicht schweigt,
Klingt jede Welle mit und jeder Mensch.

Der prächt'ge Tyrann — ich sagt' es schon —
Vieh eine wirklich frohe Stimme hören.
Sang, wie die Harfe singt in Siegs-Tempeln,
Und pries der Schöpfung Schönheit. Sein Gebiet
Ward mitgenommen von der Winde Wogen,
Stieg ungesäumt, wie im Triumph zu Gott,
Und — welche Gott nur lähmt — der Wellen jede
Zung, wenn die and're schwieg, zu singen an.
Inzwischen lieh das Meer, wie Daniels Gast,
Der große Pan, die laute Stimme sinken,
Und unter seinen goldnen Mähnen glaubt' ich
Im Flammenabend Gottes Hand zu seh'n.

Doch unter diesen hehren Klängen schrillte
Die and're Stimme, wie ein ängstlich Weh,
Wie einer Höllenfurie roh'ge Angst,
Wie ehr'ner Wagen auf der Eisenlaute.
Und Schreien, Klirren, Schmähen und Verfluchen,
Der Laute Weis'rung und des letzten Mahles,
Und Klag' und Lästerung und wild Gekreisch
Tönt' aus des Menschenlärmes Wirbelwogen.

Wie man des Abends in den Blättern schwarze
Nachtvögel sieht, die schauernweise ziehen.
Was war dies Rauschen, endlos widerhallend?
Der Mensch, ach! und die Erde, welche weinten.

Die wundersamen unerhörten Stimmen,
Stets wiederkehrend und verschwindend, die
In alle Ewigkeit der Ew'ge hört,
Die eine sprach: Natur! die and're: Menschheit!

Da dacht' ich nach — noch hatte leider nie
Zu größerm Schwunge sich mein Geist entfaltet,
Nie schien noch in mein Dunkel solches Licht, —
Da träumt' ich lange, wechselweis' betrachtend
Nach jenem Abgrund, den die Meeren bargen,
Den tiefern, der in mir sich öffnete.
Ich fragte mich, warum man hier ist, was
Der Zweck von allem diesem endlich, was
Die Seele thut, ob Sein, ob Leben besser,
Und warum Gott, der einzig liest sein Buch,
Beständig einer zu des Liedes Mitten
Gang der Natur mit seiner Menschen Schreien. — —

Wir haben noch kurz der letzten Gruppe zu erwähnen, die nur aus zwei symphonischen Dichtungen besteht, der „Heldenklage" und der „Hungaria". Beide gehören ihrer ersten Entstehung nach einer früheren Zeit an, und scheinen uns den bisher genannten dadurch unterschieden zu sein, daß sie weniger die Wiedergabe

unmittelbarer Gefühle und Reflexionen, weniger das musikalische Bild bestimmter Dichtungen sind, als vielmehr die Schilderung von Eindrücken zum Vorwurf haben, welche von der Außenwelt auf den Künstler wirkten, die musikalische Wiedergabe von Erlebnissen, die sich tief in das Gemüth und den Geist des Componisten einprägten.

Es ist uns bekannt, daß die „Heldenklage" ursprünglich den ersten Theil einer Symphonie bildete, welche Liszt schon im Jahre 1830 componirte, und es drängt sich uns die Vermuthung auf, daß jene Symphonie die Symphonie revolutionaire war, welche wir früher erwähnten.

Ueber die „Hungaria" vermögen wir zu unserm lebhaften Bedauern noch weniger mitzutheilen — wir hoffen, daß der Componist die Zeit der Veröffentlichung aller dieser Werke, von denen nur Weniges erst Wenigen bekannt ist, nicht mehr in zu weite Ferne rückt, und werden wir dann wohl eine Gelegenheit finden, weiter zu berichten. —

Noch sind wir aber nicht am Ende in der Betrachtung von Liszt's künstlerisch-productiver Thätigkeit. Wir wissen, daß er eine große Symphonie „Faust" vollendet hat, in drei Theilen, in deren erstem er Faust, im zweiten dessen Gegensatz Mephisto, und im

dritten die Versöhnung in Gretchen musikalisch schildert. Man hat auch davon gesprochen, daß Liszt noch einen vierten Theil entwerfen habe, welcher die Symphonie mit einem großen Chorwerk, dem Ende des zweiten Theils vom Göthe'schen Faust, schließen soll. In die Oeffentlichkeit ist hiervon noch nichts gelangt.

Dieses Werk, und noch viele andere, die der geniale Componist in der Fülle seiner Schöpferkraft sicher noch erzeugen wird, gehören erst der Zukunft an, die uns, erwarten wir mit Zuversicht, den genialen Meister auch noch auf dem Gebiet der Oper und des Oratoriums zeigen wird. Man hat bereits eine Oper „Sardanapal" genannt, die Liszt theilweise vollendet haben soll; man hat ferner vernommen, daß er die Riesenaufgabe, einen Theil von Dante's „Göttlicher Comödie" zu componiren, lösen wolle. Wir haben endlich die Aussicht, daß er ein großes Oratorium nach Stoffen aus dem neuen Testament componiren werde. —

Wir haben am Schluß unserer Biographie nur noch wenige Worte zu sagen, die nämlich, daß der Leser uns verzeihen möge, wenn unsere geringen Kräfte hinter der gestellten Aufgabe gar zu sehr zurückgeblieben sind. Franz Liszt als Mensch wie als Künstler wird von uns so innig und so hoch verehrt, daß dieser Verehrung den wahren Ausdruck durch Worte zu geben

uns geradezu unmöglich ist. Mögen deshalb unsere Leser, möge auch Er, wenn ihm, was wir schrieben, in die Hand fällt, den wahrhaften, aufrichtigen, guten Willen für die That nehmen — möge recht bald ein Anderer, der bessere Worte zu finden weiß, an unsere Stelle treten, den Mann und den Künstler zu schildern, dem wir nach beiden Richtungen hin einen Zweiten nicht zu vergleichen wagen.' — —

Wir schließen mit einem Trinkspruch, welchen der treue Freund und Sänger Heßmann von Fallersleben am Geburtstag Liszt's, dem 22. October 1854 ihm darbrachte:

Geboren werden ist keine Kunst,
Besonders unter des Glückes Gunst.
Gar mancher wohlgemuth blieb geboren
Und ging spurlos für die Welt verloren.
Auch höchst gebrorene sind nach Jahren
Nur immer geblieben was sie waren.

Doch selbst sich zu müden und anzustrengen,
Und aus sich selber Etwas zu machen,
Sich gleichsam wieder erschaffen und werden
Das ist eine Kunst, ein Vorrecht auf Erden!
Wo solches ein Sterblicher hat gemacht,
Da werde von Sterblichen seiner gedacht!

Der einst gewaltig von Stadt zu Stadt
Die Herzen der Menschen bezaubert hat,
Ein Held ohne Krieg und Schlacht
Gesiegt hat mit der Töne Macht,

Und auf den Flügeln des Ruhmes flog,
Nur unstet durch Europa zog —
Der hatte genug wie der Adler geschaut
Der Sonne Glanzlicht unverwandt,
Und dann sich ein traulliches Nest gebaut
Auf einer Burg*) im Thüringer Land.
Doch auf den Lorbeer'n auszuruhn,
Da fehlt es ihm an Lust und Muth;
Er dachte, für mich giebt's immer zu thun!
Und das war gut.

Wie denn prophetisch geschrieben ist:
Cette place, qui oblige Liszt
à séjourner
trois mois de l'année
à Weimar, doit marquer
peut-être pour lui la transition,
(So steht geschrieben in Prose,
sans rime, mais avec raison)
de sa carrière de virtuose
à celle de compositeur!
Das heißt, wie Ihr alle wißt:
Der jetzt ein Virtuose ist,
Der wird nun nächstens ein Componist.
Was Duverger**) uns prophetisch enthüllt,
hat Liszt ganz arithmetisch erfüllt.

*) Liszt's Wohnung in Weimar, dieser so reiche Sitz der Kunst und der edelsten Gastfreundschaft, heißt die Altenburg.

**) Notice Biographique sur Fr. Liszt par J. Duverger. Paris 1843, p. 46.

Und hätt' er den Virtuosen verschworen,
Nie könnt' Er gebn für die Kunst verloren,
Er hat sich selber wieder geboren
Den Virtuosen im Komponiren,
Den Virtuosen im Dirigiren,
Den wollen wir heute celebriren.

Ein herzliches Hoch mit köstlichem Wein
Sei heut ihm ein Orden, ein Ehrenstein,
Ein Ehrensäbel, ein Doctordiplom,
Ein Beifallssturm, ein Jubelstrom!

Dem Künstler, dem Erhebenden erhebenden,
Dem Freunde, dem Freud' und Trost uns gebenden,
Dem Menschen, dem nur für Andre lebenden
Ein dreifach Hoch!

Druckfehler.

Seite 11 Zeile 1 von oben lies 22. October statt 21. October.

Catalog

der herausgegebenen Werke

von

Franz Liszt.

Clavier-Compositionen.

Etudes.

* 12 Etudes d'exécution transcendante. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

3 Etudes de Concert. Leipzig, Kistner.

*6 Grandes Etudes (d'après Paganini). Leipzig, Breitk. u. H.

Ab Irato (de la Méthode des Méthodes.) 2. Aufl. Berlin, Schlesinger.

Harmonies poetiques et religieuses.

7 Hefte.

1) Invocation. 2) Ave Maria. 3) Bénédiction de Dieu dans la Solitude. 4) * Pensée des Morts. 5) Pater Noster.

Anmerkung. Der Autor erklärt für ungültig die früher bei anderen Verlegern erschienene Ausgabe der Werke, welche mit einem * bezeichnet sind.

1633

6) Hymne de l'enfant à son réveil. 7. Funérailles. 8) Miserere. 9) et 10) Cantique d'amour. Leipzig, Kistner.

Années de Pèlerinage.

Suite de Compositions.

Première année (Suisse). Mainz, Schott.

1) * Chapelle de Guillaume Tell. 2) * Au lac de Wallenstadt. 3) Pastorale. 4) * Au bord d'une source. 5) Orage. 6) * Vallée d'Obermann. 7) Eglogue. 8) Heimweh. 9) * Les Cloches de Genève.

Seconde année (Italie). Ebendaselbst.

1) Sposalizio. 2) Chapelle des Medicis. 3) Canzonetta del Salvator Rosa. 4) * 3 Sonetti del Petrarca. 5) Fantasia quasi Sonata.

*Ungarische Rhapsodien.

15 Hefte.

No. 1. 2. Leipzig, Bartholf Senff.
„ 3. 4. 5. 6. 7. Wien, Haslinger.
„ 8. 9. 10. Mainz, Schott.
„ 11. 12. 13. 14. 15. Berlin, Schlesinger.

Sonate. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
Grosses Concert-Solo. Ebendaselbst.
Scherzo und March. Braunschweig, Meyer.
1. Ballade. Leipzig, Kistner.
2. Ballade. Ebendaselbst.
Liebesträume. 3 Notturno's. Ebendaselbst.

Apparitions. Paris, Schlesinger.
Consolations. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
Heroischer Marsch im ungarischen Styl. Berlin, Schlesinger.
Festmarsch zur Säcular-Feier von Göthe's Geburtstag. Hamburg, Schuberth.
2 Polonaises. Leipzig, Senff.
Mazurka brillante. Ebendaselbst.
3 Valses capricos. Wien, Haslinger.
1) Valse di Bravour. 2) Valse Melancolique. 3) Valse de Concert aus dem motifs de Lucia e Parisina.
Valse Impromptu. Hamburg, Schuberth.
Feuille d'Album. Mainz, Schott.
Galop cromatique. Leipzig, Hofmeister.

Demnächst erscheinend (in Partitur).

2 Concerte für Pianoforte und Orchester.
Todtentanz-Fantasie für Pianoforte und Orchester.

Opern-Phantasien.

Berlin, Schlesinger. Mainz, Schott. Hamburg, Schuberth.
Leipzig, Hofmeister. Wien, Mechetti.

Reminiscenses:
des Huguenots, de Robert le Diable, de la Juive, de Don Juan, de Norma, de la Sonnambula, de Puritains, Lucia (2 Hefte.), de Lucrezia Borgia (2 Hefte.) etc.
Illustrations du Prophète. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 Hefte. — No. 4. Phantasie und Fuge über den Choral: „ad nos ad salutarem undam." Leipzig, Breitkopf und Härtel.

163

Zwei Stücke aus Tannhäuser und Lohengrin. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

1) Einzug der Gäste auf Wartburg.

2) Elsa's Brautzug.

Aus R. Wagners Lohengrin. Ebendaselbst.

1) Festspiel und Brautlied. 2) Elsa's Traum. 3) Lohengrins Verweis an Elsa.

Andante, Finale und Marsch aus J. Nass's „König Alfred." Magdeburg, Heinrichshofen.

Benediction et Serment aus H. Berlioz' „Benvenuto Cellini." Braunschweig, Meyer.

Paraphrasen.

God save the Queen. Hamburg, Schuberth.

Mendelssohns Hochzeitsmarsch und Elfenreigen (Sommernachtstraum.) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Gaudeamus igitur. Breslau.

Hymnen Lied aus dem 15. Jahrhundert. Leipzig, Heimeister.

Feuer und Schwert. Berlin, Schlesinger.

Marche Funèbre aus Don Sebastian. Wien, Mechetti.

Tarantelle de la Muette. Ebendaselbst.

Capriccio alla Turca. (Ueber Motive aus Beethovens „Ruinen von Athen.") Ebendaselbst.

Paraphrase des Abdul Medjid Khan Marsch. Berlin, Schlesinger.

Ungarischer Sturm-Marsch. Ebendaselbst. u. s. w.

Partitions de Piano.

Beethovens 5. (C moll) und 6. (F natural) Sinfonie. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Derselben 7. (A dur) Sinfonie. Wien, Haslinger.

Beethovens 9. Sinfonie, (für 2 Pianoforte). Mainz, Schott.
„ Marcia Funebre (aus der Sinfonia eroica.) Wien, Mechetti.
„ Septuor, (opus 20.) Hamburg, Schuberth.
Berlioz' Symphonie fantastique. Paris, Schlesinger.
„ „ Harold en Italie. Ebendaselbst.
Webers Ouverturen zu Oberon und Freischütz. Berlin, Schlesinger.
„ Jubel-Ouverture. Ebendaselbst.
Rossinis Ouverture zu Wilhelm Tell. Mainz, Schott.
Berlioz' Ouverturen „les Francs juges" und König Lear. Mainz, Schott.
R. Wagners Ouverture zu Tannhäuser.
Kirchliche Fest-Ouverture „Eine feste Burg" von Otto Nicolai, (für Orgel oder Pedal-Flügel.) Leipzig, Peters.
Fest-Cantate zur Inaugurationsfeier des Beethoven-Denkmals in Bonn 1845. (Händiger Clavierauszug.) Mainz, Schott.

Transcriptionen.

Franz Schubert's Lieder.

A) 12 Lieder. Wien, Spina.
B) Schwanengesang, (14 Lieder.) Wien, Haslinger.
C) Winterreise, (12 Lieder.) Ebendaselbst.
D) Müller-Lieder, (7 Lieder.) Wien, Spina.
E) 6 Melodien. Berlin, Schlesinger.
F) Geistliche Lieder, (4 Nummern.) Hamburg, Schuberth.
G) Ode der Thränen. Wien, Haslinger.
H) Die Rose.

Beethovens'-Lieder.

Adelaide. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

wird Dann Sie haben Recht

6 Lieder. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
An die ferne Geliebte. Ebendaselbst.
Geistliche Lieder, (6 Nummern.) Hamburg, Schuberth.
Mendelssohn Lieder, (6 Nummern.) Leipzig, Breitk. u. Härtel.
Robert Franz-Lieder, (3 Hefte, 12 Nummern.) Ebendaselbst.
6 Transcriptionen. Leipzig, Kistner.
1) Liebeslied. 2) Schlummerlied. 3) Wasserfahrt und Jägers Abschied. 4) Er ist gekommen. 5) O du mein holder Abendstern. 6) Hallob!
Tessaner, 3 Lieder. Wien, Müller.
„Der Mönch," (Meyerbeer.) Berlin, Schlesinger.
„Einsam bin ich nicht allein," (Weber.) Hamburg, Schuberth.
Buch der Lieder, (6 Nummern.) Ebendas.

Italienische Transcriptionen.

Rossini's Soirées Musicales, (12 Nummern.) Mainz, Schott.
Air du „Stabat Mater." Ebendaselbst.
La Charité. Ebendas.
Mercadantes Soirées Musicales, (6 Nummern.) Ebendas.
Donizetti's Nuits d'été à Pausilippe, (3 Nummern.) Ebendas.
„Canzone Napolitana." Dresden, Meser.
„Salve Maria. (Verdi.) Mainz, Schott.

National-Melodien.

Glanes de Wereminez, (3 Nummern.) Leipzig, Kistner.
2 Melodies Russes. Hamburg, Cranz.
Pastiole pastour, et Pastorale du Béarn. Mainz, Schott.

Transcriptionen von Instrumental-Werken.

Melodies hongroises, (Fr. Schubert Divertissement.) 3 Hefte. Wien, Spina.

Fr. Schuberts Märsche. (3 Hefte.) Wien, Spina.
Tscherkessen-Marsch. (von Glinka.) Hamburg, Schuberth.
„Ruthakow" russischer Galop. Berlin, Schlesinger.
Conradi's „Zigeuner-Polka." Ebendas.
Fr. Schubert's Walzer, (Soirées de Vienne.) 3 Hefte Valses Caprices. Wien, Spina.
Ferd. David „Bunte Reihe," (24 Nummern.) Leipzig, Kistner.
„Elegie" auf das Motiv du Prince Louis Ferdinand de Prusse. (2. Auflage.) Berlin, Schlesinger.
La Romanesca. (Melodie des 16. Jahrhunderts.) 2. Auflage. Wien, Haslinger.
„L'idée fixe." Melodie von Berlioz. Wien, Mechetti.
6 Präludien und Fugen für die Orgel, (Pedal e Man.) Von J. S. Bach, für das Pianoforte. Leipzig, Peters.

Vocal-Compositionen.

Buch der Lieder, (2 Hefte, 12 Lieder). Berlin, Schlesinger.
6 Lieder. Leipzig, Hofmeister.
3 Lieder aus Schillers „Wilhelm Tell." Wien, Haslinger.
3 Gedichte von Göthe. Ebendaselbst.
Jeanne d'Arc au bucher. (Paroles d'Alexandre Dumas.) Mainz, Schott.
„Il m'aimait tant," (Paroles de Mme. de Girardin.) Ebendas.
„Die Hexe zu Nennenwerth," (gedichtet vom Fürsten Felix Lichnowsky.) Leipzig, Hofmeister.
„Die Macht der Musik." Leipzig, Kistner.
3 Lieder, (Gedichte von Uhland und Freiligrath.) Ebendas.

4 Vierstimmige Männergesänge. Mainz, Schott.
1) Abendreinlied von Herwegh. 2) Studentenlied, (aus „Faust.") 3) und 4) Reiterlied von Herwegh.
3 Vierstimmige Männergesänge. Leipzig, Kahnt.
4 Vierstimmige Männergesänge. Cöln, Ek.
„Was ist des Deutschen Vaterland," (4stimmiger Männerchor mit Orchester.) Berlin, Schleßinger.
Vocal-Compositionen zur Säcular-Feier von Goethe's Geburtstag. (28. August 1849.) Hamburg, Schuberth.
1) Licht' mehr Licht! 2) Weimar's Todten. 3) „Ueber allen Gipfeln ist Ruh". 4) Chor der Engel (aus Faust 2. Theil.)
Messe für 4 Männerstimmen mit Orgel-Begleitung. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
* Pater Noster. (Ebendas.
* Ave Maria. (für gemischten Chor mit Orgel.) (Ebendas.
„An die Künstler." Gedicht von Schiller (Partitur für Männergesang und großes Orchester.) Berlin, Schleßinger.

Demnächst erscheinen in Partitur:

(Leipzig, Breitkopf und Härtel)

Symphonische Dichtungen.

1) Ce qu'on entend sur la montagne. 2) Tasso, Lamento e Trionfo. 3) Les Preludes. 4) Orpheus. 5) Prometheus. 6) Mazeppa. 7) Festklänge. 8) Héroïde Funèbre. 9) Hungaria.

Druck von Ph. Reclam jun. in Leipzig.

ÜBER

JOHN FIELD'S

NOCTURNE

VON

FRANZ LISZT.

(Französisch und Deutsch.)

BIBL.
VNIVERS.
LIPS.

Separat-Abdruck aus obigen.

Hamburg, Leipzig & New-York
Verlag von
JUL. SCHUBERTH & COMP.
1859.

La publication des six premiers Nocturnes de Field, réunis pour la première fois*), répond, ce nous semble, au désir de tous ceux qui goûtent le charme pénétrant de ces poësies intimes. Jusques ici on a dû les chercher dans des éditions diverses, l'auteur les ayant insouciamment effeuillées sur sa route, car il mettait autant de négligence dans leur publication, que dans leur exécution: négligence, qui donnait tant de grâce à son talent, mais qui laisse à ses admirateurs le regret de ne retrouver que difficilement l'ensemble de ses compositions, vrais chefs d'œuvres de la sensibilité. Il est fâcheux que des raisons de propriété s'opposent encore à ce qu'il en soit fait un recueil complet; on a du moins rassemblé ceux dont la réimpression était autorisée.

---

*) Édition de J. Schuberth et Co.

Les Nocturnes de *Field* ont gardé leur jeunesse à côté de tant de choses sitôt vieillies ! A plus de trente-six années de distance ils ont encore une fraîcheur embaumée, et apparaissent ruisselans de parfums. Où rencontrerions-nous ailleurs une telle perfection d'incomparable naïveté ? — Personne depuis n'a su reproduire les charmes de ce langage caressant, comme un regard moite et attendri ; berçant, comme les paisibles retours du balancement de la nacelle, ou les impulsions d'un hamac, qui oscille avec une si moëlleuse lenteur, qu'on croirait entendre autour de sa carène le bruissement d'embrassemens expirans ! Personne n'a atteint à ces éoliennes vaguesses, à ces demi-soupirs des airs, qui se plaignent tout bas, et gémissent avec volupté. Personne ne s'est hasardé à le tenter ; de ceux surtout, qui ont pu entendre *Field* lui-même jouer, ou plutôt rêver ses morceaux, s'abandonnant à son inspiration, ne pas s'astreindre aux notes, qu'il avait imaginées, mais en inventer sans cesse de nouveaux groupes, qu'il enguirlandait autour de ces mélodies ; chaque fois elles étaient diversement ornées par lui de ces bouquets tombés en pluie, et néanmoins ne disparaissaient jamais sous une parure, qui voilait sans les dérober, leurs ondulations allanguies et leurs ravissantes courbes. Avec quelle inépuisable richesse ne variait-il pas les atours de sa pensée ! Avec quel rare bonheur il entre-

laçait autour d'elle, sans l'étouffer, les plus ingénieux treillages d'arabesques!

Si l'on s'est laissé pénétrer par le placide attendrissement qui domine ses écrits, comme il dominait son jeu, il est impossible de ne pas se persuader, combien il serait inutile de vouloir le copier, et d'espérer imiter avec bonheur cette douce originalité, qui n'excluait ni l'extrême simplicité de sentimens, ni la variété de formes et de broderies. S'il est quelque chose dont on voudrait en vain trouver le secret, lorsque la nature ne l'a point confié à notre talent, pour en être à jamais le cachet distinctif, c'est la grâce de la candeur et le charme de l'ingénuité. On peut les posséder par un don inné, mais ils ne s'acquièrent point. *Field* en était doué, et par là ses productions garderont toujours un attrait, sur lequel le temps n'aura point d'empire. Sa forme ne vieillira pas, car elle est parfaitement adaptée à ses impressions, lesquelles n'appartiennent point à un ordre de sentimens passagers, transitoires, éclos sous l'influence du milieu dans lequel il s'est trouvé, mais aux pures émotions qui resteront éternellement charmantes au cœur de l'homme, car il les retrouve toujours les mêmes, en face des beautés de la nature, et des plus douces tendresses qui l'accueillent au matin de la vie, avant que la réflexion soit venue plaquer d'ombres les prismes radieux de ses sentimens. On ne saurait donc

même songer à se modeler sur cet admirable modèle, parceque sans une aspiration toute particulière, on ne peut arriver à ces effets qu'on ne trouve qu'alors qu'on ne les cherche point. En vain s'appliquerait-on à analyser le charme de leur spontanéité. Elle n'émane que d'une disposition d'âme pareille à celle de *Field*. Pour lui, l'invention était une facilité, la diversité des formes un besoin, comme il advient d'ordinaire à ceux, qui sont surabondamment remplis d'un sentiment. Aussi malgré cette élégance si variée dans ses caprices, n'y avait-il dans son talent aucune affectation; loin de là, sa recherche avait toute la simplicité de l'instinct, qui se plaît à moduler à l'infini l'accord simple et heureux du sentiment, dont le cœur et empli.

Et ce que nous disons, peut également s'appliquer au compositeur et au virtuose. En écrivant comme en jouant, il n'était préoccupé que de se rendre sensible à lui-même son propre sentiment, et l'on ne saurait imaginer une insouciance du public plus candide que la sienne. Lorsqu'il vint à Paris, il ne refusa pas de se servir à ses concerts de Pianos carrés, qui ne répondaient certainement pas à l'effet, qu'eut produit un instrument plus approprié aux salles, dans lesquelles il rassemblait un public attentif, qu'il enchantait sans y prendre garde. Sa pose presque immobile, son visage

peu expressif, n'attiraient pas l'attention. Son regard n'en cherchait aucun autre. Son jeu s'écoulait clair et limpide. Ses mains glissaient sur les touches, et les sons en se réveillant semblaient les suivre d'un sillage écumeux. Il était aisé de voir, que pour lui son principal auditeur c'était lui-même. Sa tranquillité était presque somnolente, et les impressions du public étaient ce qui pouvait le moins la troubler. Rien de heurté, rien de saccadé, soit dans le geste, soit dans le rhythme, ne venait jamais interrompre sa mélodieuse rêverie, qui répandait dans l'atmosphère un vague délicieux, par ces chants murmurant amoureusement, *mezza voce*, les plus suaves impressions, des plus charmantes surprises du cœur!

Non seulement cette calme quiétude ne le quittait jamais, mais elle semblait au contraire l'absorber de plus en plus. A mesure qu'il avançait en âge, le bruit et le mouvement lui devenaient généralement antipathique. Il aimait le silence: il parlait doucement et lentement. Tout ce qui était brusque et turbulent lui répugnait, et il le fuyait. Son exécution, d'un si bon goût, et d'une si rare distinction, s'imprégnait d'une morbidesse, dont la langueur paraissait devenir toujours plus indolente. Pour éviter la moindre agitation inutile, il adapta aux exercices, qu'il se plaisait à continuer plusieurs heures par jour, jusques dans sa vieillesse,

un procédé trop oublié aujourd'hui, hélas! consistant à poser une large pièce de monnaie sur le revers de la main, sans jamais la faire tomber par un geste violent. Ce trait donne une parfaite idée de la placidité de son jeu, et de son caractère. Une nonchalance absolue s'empara de lui dans les dernières années de sa vie; toutes les habitudes de son corps y furent soumises; se lever, se rasseoir, marcher, lui devenait une fatigue. Le léger poids d'une canne excédait parfois les efforts de sa main paresseuse, et quand à la promenade il la laissait échapper faute de la mince dose d'énergie nécessaire pour la retenir, il restait debout à côté d'elle, attendant qu'un passant la lui eut relevée.

Il en agissait à peu près de même avec sa gloire, et nul soin, nul souci à cet égard ne le préoccupaient, peu lui importait d'être connu au loin, loué et prôné par les porte-voix de la renommée. Pour lui l'art consistait dans la satisfaction, qu'il trouvait à s'y livrer. Il ne s'inquiétait guère du reste, de la place qu'on lui assignerait, du renom qui l'entourerait, du succès ou de la durée de ses œuvres. *Field* se chantait à lui-même, et son propre plaisir lui suffisant, il ne demandait rien d'autre à la musique. S'il écrivait, c'était en quelque sorte par distraction. Plusieurs de ses ouvrages, malheureusement trop peu

nombreux, ses concertos en particulier, contiennent des pages d'une originalité frappante, et d'un mérite harmonique incontestable; mais en les étudiant, en se pénétrant de leur sens, on est conduit à supposer, qu'en les composant, comme en les exécutant, il satisfaisait seulement à sa fantaisie: créant sans effort, imaginant sans travail, perfectionnant sans peine, et publiant avec indifférence. Quel contraste ce souvenir ne forme-t-il pas avec les mœurs du jour?

C'est à cette absence totale de tout ce qui vise à l'effet, que nous devons les premiers essais, (si accomplis!) qu'aient tentés sur le Piano, le sentiment et la rêverie, pour s'affranchir de la contrainte exercée jusques là par le moule régulier et officiel, imposé à toutes les compositions. Elles devaient jadis nécessairement être ou les Sonates, ou des Rondeaux, etc.: *Field* introduisit le premier un genre, qui ne relevait d'aucune de catégories établies, et dans lequel le sentiment et la mélodie règnent seuls, délivrés des entraves et des alourdissemens d'une forme obligée. Il a ouvert la voie à toutes les productions, qui ont parues ensuite sous le titre de *chants sans paroles*, *impromptus*, *ballades etc. etc.*, et on peut faire remonter à lui l'origine de ces pièces destinées à peindre des émotions individuelles et intimes. Il a découvert ce domaine aussi nouveau que favorable aux

imaginations plus subtiles que grandioses, aux inspirations plus tendres que lyriques.

Le nom de *Nocturne* sied bien aux morceaux que *Field* imagina d'appeler ainsi, en reportant dès l'abord notre pensée vers ces heures, où l'âme, dégagée de tous les soucis du jour, se replie uniquement sur elle-même, et s'élance vers les mystérieuses régions d'un ciel étoilé. Nous la voyons ici vaporeuse et ailée, planer comme la Philomèle antique, au-dessus des fleurs et des parfums d'une nature, dont elle est énamourée. L'attrait, qui ramène vers ces pures et simples impressions, les âmes qui conservent toujours quelques instincts juvénils, est doublé maintenant par le besoin de répit que nous font éprouver les expressions forcées et tourmentées, des passions plus énergiques et plus complexes, que reproduit une notable partie de l'école moderne. Même sous le nom de *Nocturnes*, nous avons vu remplacer les timides et sereines tendresses, que *Field* les chargeait d'interpréter, par des effets étranges et étrangers. Un seul génie s'est emparé de ce genre, pour lui donner le mouvement et l'ardeur dont il était susceptible, tout en lui conservant sa douceur, et le vague de ses aspirations. Parcourant tous les tons du sentiment élégiaque, colorant aussi ses rêveries de la profonde tristesse pour laquelle *Young* a trouvé

quelques accords vibrans si douloureusement, *Chopin* dans ses *nocturnes* poëmes n'a pas seulement chanté les harmonies qui sont la source de nos plus ineffables jouissances, mais aussi les troubles inquiets et agités, qu'elles font souvent naître. Son vol est plus haut, quoique son aile soit plus blessée, et la suavité y devient navrante, tant elle laisse entrevoir de désolation. L'on ne saurait plus surpasser, ce qui dans les arts signifie égaler, la supériorité d'inspiration et de forme, qu'il a donné à tous les morceaux publiés sous ce titre. Plus voisins de la douleur que ceux de *Field*, ils sont par là plus accentués; leur poësie est plus sombre et plus fascinante; elle nous ravit davantage, mais nous repose moins; et nous permet par là, de retourner avec bonheur vers ces nacres, écloses loin des tempêtes et des grandeurs de l'océan, au bord de quelque fontaine gazouillante, ombragée de palmiers, dans une oisis fortunée qui fait oublier jusqu'à l'existence du désert.

Le charme que j'ai toujours trouvé dans ces morceaux, renfermant tant de mélodie, et une si fine harmonie, remonte aux premières années de ma jeunesse. Bien avant encore, que j'aie pensé à jamais rencontrer leur auteur, je m'étais laissé bercer des heures durant, par les apparitions que font surgir les molles ivresses de cette musique, comparables aux fumées odorantes d'un tabac de roses, remplaçant

dans un narguillé, rempli des parfums du jasmin, les âcres bouffées du tombeki; hallucinations sans fièvres, ni emportemens, pleines au contraire d'images flottantes et irisées, dont les beautés attendrissantes s'élèvent jusqu'à la passion, à quelques instans d'heureux miroitement. Toutes les émotions, qui ont fait écrire et lire les Idylles et les Églogues, se trouvent ici avec leurs plus charmans attraits. Que de momens ai-je passé, laissant errer mon imagination et mes yeux sur le nom de M^me^ *de Rosenkampf*, à laquelle est dédiée la plus longue et la plus belle de ces pièces — (*quatrième nocturne*). Que de confuses et gracieuses idées se liaient pour moi à ce *combat de roses*, auquel se rattachait cette inspiration si profondément sentie, si tendrement mélancolique, et si heureuse. La distinction du style y égale la grâce du sentiment, et il y règne une si rare délicatesse d'ornementation, un art si exquis dans la modulation de la pensée, qu'on eut dit, que rien ne semblait à l'auteur assez noble, assez choisi, assez irréprochable, lorsqu'il écrivait ces lignes si pures.

Le premier et le cinquième Nocturne de ce recueil sont empreints d'un bonheur radieux, on dirait l'épanouissement d'une felicité, obtenue sans peine, goûtée avec délices. Dans le second, les teintes sont plus foncées, comme celles de la lumière dans une

allée ombreuse. On pourrait croire que dans ce chant on sent une absence, si comme on l'a dit, l'absence est un monde sans soleil. Le troisième et sixième nocturne ont un caractère pastoral : les mélodies se pénètrent des brises les plus odoriférantes, des souffles les plus tièdes ; elles semblent refléter les nuances changeantes, colorant les vapeurs d'une aube, lorsque de rosées elles deviennent bleuâtres, pour se liliacer ensuite. Mais dans le dernier, les formes se dessinent plus distinctes, les contours plus arrêtés, comme si une chaleur déjà oppressive avait dissipé le brouillard matinal. On y rencontre des sinuosités, pareilles à une onde à petites vagues étincelantes, comme des écailles de diamant, roulant ses plis serpentueux à travers un paysage brillant de lumière et de fraîcheur. Cette clarté rayonnante n'offre aucun contraste dissonant avec les titres de ces morceaux, et ce n'est pas seulement par singularité, que *Field* appela *Midi* un de ses *Nocturnes* qu'on n'a pu reproduire ici. Ne sont-ce pas de rêves à demi-éveillés, dans une nuit sans ténèbres, comme celles des étés de St. Pétersbourg, qu'il vit si souvent revenir? Nuits drapées de voiles blancs, qui ne dérobent rien à l'œil, et ne recouvrent les objets que d'une brume, semblable au mat d'un crêpe argenté. Une secrète harmonie détruit l'apparente disparité entre de nocturnes ombres et des clartés rayonnantes, et l'on n'en est point étonné,

tant le vague des tableaux, nous fait sentir, qu'ils ne se dessinent que dans la songeuse imagination du poëte, non dans une vivace réalité.

On pourrait dire, que la vie entière de *Field*, exempte de cette activité sur-excitée, qu'imprime à la généralité des hommes le désir de se faire jour, et d'être au grand jour, exempte aussi des brûlans rayons, que projettent des passions vives, écoulée toute entière dans une paresse rêvante, remplie de demi-teintes, et de clairs-obscurs, a passé elle-même comme un long *Nocturne*, sans que l'éclair d'aucun orage, ou le coup de vent d'aucune bourrasque ait jamais troublé le calme d'une nature au repos. Né en Angleterre, il la quitta jeune encore pour suivre par attachement son maître *Clementi*, d'abord en Allemagne, où il ne passa qu'un ou deux ans, puis en Russie, où il se fixa. A Pétersbourg et à Moscou ses leçons furent recherchées et estimées à toute leur valeur; pendant de longues années on se disputa son temps si avidement, qu'il lui arrivait de devoir écouter dans son lit, dès son réveil, des élèves jouant dans une chambre voisine. Déjà dans un âge avancé, attiré peut-être par quelque mirage de sa pensée, il a voulu visiter l'Italie. Il traversa Paris, où malgré son affaissement, il donna plusieurs concerts, et se rendit à Naples. Mais ce ciel trop éclatant, et ce climat ne lui ont point convenu. — Il tomba malade,

et repartit pour la Russie, où il reçut cette bienveillance empressée, dont il fut toujours l'objet dans cette seconde patrie, qui l'adopta si véritablement, que sa célébrité y devint presque nationale; et là il termina sa vie*). Elève favori de *Clementi*, il apprit de ce grand maître les secrets de la plus belle exécution que possédât cette époque, et s'en servit pour un genre de poësie, dans lequel il restera un incomparable modèle de grâce inconsciente d'elle-même, de mélancolique naïveté, de finesse et d'abandon en même temps. Il est un de ces types d'école primitive, qu'on ne rencontre qu'à certaines périodes de l'art, alors, que commençant à connaître ses ressources, il ne les a pas encore épuisées, au point de se hasarder à étendre son domaine, pour se déployer plus librement, dût-il se briser plus d'une fois les ailes, en essayant de rompre ses entraves.

---

*) 1837.

Franz Liszt.

Die Veröffentlichung der sechs ersten Nocturne von Field, welche bei J. Schuberth u. Co. zum ersten Male in einer Gesammtausgabe erschienen, entspricht nach unserem Dafürhalten dem Wunsche aller Derjenigen, welche dem eindringlichen Reize dieser innigen Dichtungen zugänglich sind. Bis jetzt musste man sie aus verschiedenen Editionen zusammensuchen, es waren Blätter, die der Verfasser harmlos auf seinem Pfade umherstreute, indem er nicht weniger Sorglosigkeit bei ihrer Veröffentlichung als bei ihrem Vortrage an den Tag legte; eine Sorglosigkeit, die seinem Talente so viel Grazie verlieh, und die seine Bewunderer so sehr beklagen lässt, dass sie seine sämmtlichen Werke nur so schwer zusammenfinden können, wahre Meisterwerke in der Gattung, die sich vorzugsweise

an die Empfindung wendet. Es ist sehr zu bedauern, dass Rücksichten auf bestehende Eigenthumsrechte eine ganz vollständige Sammlung dieser Nocturne zur Zeit noch verhindern, man hat daher wenigstens diejenigen vereinigt, die man wieder aufzulegen berechtigt war.

Die Field'schen Nocturne blieben neu neben so vielem, was längst veraltet ist, sechs und dreissig Jahre sind seit ihrem ersten Erscheinen verstrichen, und noch weht uns aus ihnen eine balsamische Frische, ein duftender Wohlgeruch entgegen. Wo fänden wir sonst noch eine solche Vollendung der unnachahmlichsten Naivetät? Niemand nach ihm vermochte sich wieder in dieser Herzenssprache auszudrücken, die uns rührt wie ein feuchter, zärtlicher Blick, die uns einwiegt, wie das sanfte, gleichmässige Schaukeln eines Kahnes, wie die Schwingungen einer Hängematte, die mit so weichlicher Gemächlichkeit vor sich gehen, dass man um ihren Rand das leise Geflüster ersterbender Küsse zu vernehmen glaubt.

Niemand erreichte diese unbestimmten Harmonieen der Aeolsharfe, diese halben Seufzer, die in die Luft dahinschweben, leise klagend und in süssem Schmerze aufgelöst. Niemand wagte das, besonders keiner derjenigen, die Field selbst spielen oder vielmehr seine Lieder dahinträumen hörten, in Augenblicken, wo er, sich ganz seiner Begeisterung überlassend, von dem ersten

Entwurfe des Stückes, wie er in seiner Einbildungskraft vorhanden war, abwich, und in ununterbrochener Folge neue Gruppen erfand, die er gleich Blumengewinden um seine Melodieen schlang, indem er diese immer aufs Neue schmückte mit jenem Regen duftiger Sträusschen und gleichwohl so bekleidete, dass ihr schmachtendes Beben und ihre reizenden Windungen nicht verhüllt, sondern nur mit einem durchsichtigen Schleier bedeckt wurden. Mit welchem unerschöpflichen Reichthume variirte er den Gedanken bei seiner Wiederkehr! Mit welch' seltenem Glücke umwand er ihn, ohne ihn zu berühren, mit einem Netze von Arabesken.

Wenn man sich von der sanften Rührung durchdringen lässt, die sich in seinen Compositionen kundgiebt, gleichwie sie sein Spiel beherrschte, so kann man sich der Ueberzeugung nicht erwehren, wie unnütz es wäre, ihn copiren zu wollen, oder sich der Hoffnung hinzugeben, als liesse sich diese zarte Originalität, welche sich ebensosehr durch äusserste Einfachheit der Gefühle, als grösste Verschiedenheit der Formen und Verzierungen charakterisirt, mit Glück nachahmen. Wenn es irgend etwas giebt, dessen Geheimniss wir umsonst erforschen, sofern nicht die Natur selbst es unsern Anlagen als auszeichnendes Merkmal anvertraut hat, so ist es die Grazie der Einfalt und der Reiz der

Unbefangenheit. Man kann diese Eigenschaften als angeborne Gabe besitzen, aber nie sich erwerben. Field war damit ausgestattet, und darum werden seine Schöpfungen stets einen Zauber bewahren, über den die Zeit keine Macht hat; seine Form wird nie veralten, denn sie stimmt genau zu seinen Gefühlen, die nicht in den Bereich des Vorübergehenden, rasch Verschwindenden, gehören, was unter dem Einflusse entsteht, dem man zunächst ausgesetzt ist, sondern zu jenen reinen Gemüthsbewegungen, welche einen ewigen Reiz für das menschliche Herz haben, weil es dieselben immer unveränderlich findet Angesichts der Schönheiten der Natur und der zarten Empfindungen, welche es in jenem Frühlinge des Lebens überkommen, wo die glänzenden Prismen der Gefühlswelt noch nicht von den Schatten der Reflexion umdüstert werden. Man darf daher nicht daran denken, sich nach diesem wunderbaren Muster zu bilden, denn ohne eine ganz besondere Anlage wird man diese Wirkungen nie erreichen, die man nur dann erlangen kann, wenn man sie nicht sucht. Vergebens würde man sich bestreben, den Reiz ihrer Willkürlichkeit einer Zergliederung zu unterstellen. Diese hat ihren Grund lediglich in einer Seelenstimmung, wie die Field's.

Für ihn war die Erfindung des Neuen eine Erleichterung des Vorhandenen, die Verschiedenheit und Viel-

seitigkeit der Formen ein Bedürfniss, wie es bei allen denen vorzukommen pflegt, welche überschwänglich von einem Gefühle erfüllt sind. Aber trotz dieser Eleganz und launenhaften Veränderlichkeit war sein Talent doch frei von aller Affectation: vielmehr zeichnete sich seine Erfindung aus durch ursprüngliche Einfalt, die sich darin gefällt, für die einfache und glückliche Harmonie eines Gefühles, wovon das Herz erfüllt ist, unendlich viele Darstellungen zu finden.

Was wir hier sagen, ist ebenso vom Compositeur als Virtuosen gemeint. Schreibend wie spielend war er blos beflissen, sich selbst über seine Gefühle klar zu werden, und man kann sich keine kindlichere Gleichgültigkeit gegen das Publikum denken, als die seinige.

Als er nach Paris kam, begnügte er sich in seinen Concerten mit einem tafelförmigen Instrumente, dessen Wirkung doch weit hinter der zurückbleiben musste, welche ein anderes hervorbringen konnte, das den Localen mehr angemessen war, in welchen sich eine aufmerksame Zuhörerschaft versammelte, die er bezauberte, ohne es zu wollen und zu wissen. Die fast unbewegliche Haltung seiner Hände und seine ausdruckslose Miene erweckten keine Neugierde. Sein Blick heftete sich an keinen andern, sein Spiel entfaltete sich klar und flüssig. Seine Hände glitten über die Tasten und unter ihnen erwachten die Töne wie eine lange

Spur von perlendem Schaume. Man konnte ohne Mühe die Entdeckung machen, dass ihm keines Zuhörers Befriedigung so sehr am Herzen lag, als die seinige: seine Ruhe gränzte an Apathie und nichts konnte ihn weniger stören als der Eindruck, den er auf sein Auditorium hervorbringen mochte. Weder in seiner Haltung, noch in dem Rhythmus seines Spiels zeigte sich je etwas Hartes oder Anstossendes, was den Faden seiner melodischen Träumerei unterbrochen hätte, die ein gewisses Etwas voll köstlichen Zaubers um ihn her verbreitete, was durch seine Melodieen mit leiser Stimme kosend das Geständniss der süssesten Eindrücke und reizendsten Ueberraschung des Herzens lispelte.

Diese ruhige Gelassenheit, weit entfernt, ihn je zu verlassen, schien sich seiner im Gegentheile immer mehr zu bemächtigen, je älter er ward. Jedes Geräusch, jede Bewegung wurden ihm durchaus zuwider, er liebte die Stille, und wenn er sprach, so geschah es sanft und langsam. Alles aufbrausende und lärmende Wesen war gegen seine Natur und wurde von ihm gemieden. Sein so geschmackvoller, so ausgezeichneter Vortrag nahm das Gepräge einer Morbidezza an, deren Mattigkeit von Tag zu Tag auffallender zu werden schien.

Um die mindeste unnöthige Bewegung zu verhüten, erfand er für die Uebungen, denen er bis zu seinem vorgerückten Alter täglich einige Stunden zu widmen

pflegte, ein Verfahren, welches heutzutage leider allzusehr in Vergessenheit gerathen zu sein scheint. Es besteht darin, dass man eine breite Geldmünze auf die obere Fläche der Hand legt, und, damit sie nicht herunterfalle, jede heftige Bewegung beim Spielen vermeidet. Dieser Zug giebt einen trefflichen Begriff von der Ruhe seines Spiels und seines Charakters. Eine völlige Gleichgültigkeit bemächtigte sich seiner in den letzten Jahren seines Lebens, und beherrschte alle seine körperlichen Gewohnheiten dergestalt, dass ihm sogar das Stehen und Gehen zur Last wurde. Das leichte Gewicht eines Spazierstöckchens überstieg die Kräfte seiner aller Anstrengung entwöhnten Hand, und wenn er es auf der Promenade fallen liess, so blieb er in Ermangelung des Quentchens Energie, welches nöthig war, um es selbst aufzunehmen, daneben still stehen und wartete ruhig, bis Jemand des Weges kommen und es ihm aufheben würde.

Ungefähr eben so verhielt es sich mit seinem Ruhme, um den er sich weder Kummer noch Sorgen machte. Ihm lag wenig daran, in weiteren Kreisen bekannt und von den Tonangebern der Oeffentlichkeit gelobt und angerühmt zu werden. Für ihn hatte die Kunst keine andere Genugthuung als die, welche er in dem Reize fand, sich ihr hinzugeben. Ueberall bekümmerte er sich nicht darum, welchen Platz man ihm

einräumen, welcher Ruf ihm folgen, welchen Erfolg und welche Dauer seine Werke haben würden. Field sang für sich selbst, sein persönliches Vergnügen war die einzige Befriedigung, die er von seiner Kunst in Anspruch nahm. Wenn er etwas aufschrieb, so geschah es in einer Art von Zerstreuung. Mehrere seiner leider nicht sehr zahlreichen Werke, insbesondere seine Concerte enthalten Stellen voll Originalität, überraschender Neuheit in der Erfindung und unbestreitbarer harmonischer Schönheit; wenn man sie aber studirt, und sich von ihrem Inhalte mehr durchdringen lässt, so ist man versucht anzunehmen, dass er sowohl beim Niederschreiben als Vortrage derselben lediglich seiner Fantasie Rechnung trug, indem er ohne Anstrengung schuf, mühelos erfand, mit Leichtigkeit ausfeilte und ohne alle Nebenrücksicht veröffentlichte. Wie ist das jetzt alles so verändert gegen damals! Aber gerade jenem Absehen von aller Berechnung des Effectes verdanken wir die ersten (so vollkommenen) Versuche, den Klaviersatz von dem Zwange zu befreien, den der Normalleisten auf denselben ausübte, über welchen alle Stücke regelmässig und pflichtschuldig geschlagen werden mussten, und ihn dem Ausdrucke von Gefühlen und einer Welt träumerischer Gebilde anheimzugeben. Früher musste eine Composition nothwendigerweise Sonate, Rondo oder dergleichen seyn. Field war der erste, der eine Gat-

tung einführte, die ihren Ursprung von keiner der bestehenden Formen herschrieb, in welcher die Empfindung und der Gesang ausschliesslich vorherrschten, frei von den Fesseln und Schlacken einer aufgedrungenen Form. Er bahnte den Weg für alle nachfolgenden Leistungen, die unter dem Namen „Lieder ohne Worte, Impromptu's, Balladen" u. s. w. erschienen, und bis zu ihm hinauf kann man den Ursprung jener Stücke zurückführen, die bestimmt sind, besondern Erregungen und innigen Empfindungen Töne zu leihen. Er entdeckte dieses so neue und für die Entfaltung von Anlagen, die sich mehr durch Feinheit, als Grösse, von Gedanken, die sich mehr durch Zartheit, als lyrischen Schwung auszeichnen, so günstige Gebiet.

Der Name „Nocturn" steht den Piecen sehr gut, die Field so zu nennen den Einfall hatte, denn er führt sofort unsere Gedanken von der Gegenwart hinweg zu jenen Stunden, wo die Seele, allem Kummer des Tages entrückt, in sich selbst versunken zu den geheimnissvollen Regionen des Sternenhimmels sich aufschwingt. Hier sehen wir sie lustig und beflügelt wie die Philomele der Alten umherschweben über den Blumen und Düften einer Natur, deren Innamorata sie ist.

Der Reiz, der jene Seelen, denen immer einige jugendliche Triebe verblieben sind, stets wieder zu

diesen reinen und einfachen Ergüssen zurückzieht, ist jetzt um so unwiderstehlicher, je mehr wir das Bedürfniss fühlen, uns von den erzwungenen und erquälten Ausbrüchen heftigerer und verwirrterer Leidenschaften, die einem bemerklichen Theile der modernen Schule eigen sind, zu erholen. Wir mussten erleben, dass selbst unter dem Namen „Nocturn" statt des Ausdrucks einer schüchternen und harmlosen Zärtlichkeit, welchen Field in diese Tonstücke legte, so fremde als befremdende Effecte geboten wurden. Einem einzigen Genius gelang es, dieser Gattung die höchste Beweglichkeit und Gluth einzuhauchen, die sie ertragen konnte, ohne gleichwohl ihre Süssigkeit und das Unbestimmte ihrer Ansprüche zu verlieren.

Alle Chorden elegischer Gefühle anschlagend und seine Träumereien mit jenen dunkeln Tinten tiefer Trauer färbend, für welche Young einige so schmerzlich erzitternde Accorde fand, liess uns Chopin in seinen Nocturnen Harmonieen vernehmen, welche die Quelle unserer unaussprechlichsten Wonnen, aber auch unserer unruhigsten und leidenschaftlichsten Erregungen werden. Sein Flug ist höher, wiewohl seine Fittige tiefer verwundet sind, und seine Süssigkeit wirkt schmerzhaft-eindringlich, so wenig vermag sie seine Trostlosigkeit zu verhüllen. Man wird nicht im Stande sein, die Vollendung in Erfindung und Form noch zu

übertreffen, oder — was in der Kunst gleichviel bedeutet — zu erreichen, die alle Stücke auszeichnet, welche er unter dem Namen „Nocturne" veröffentlicht hat.

Dem Schmerze näher gerückt, als die von Field, sind sie gerade darum bedeutungsvoller. Ihre düster schimmernde Poesie reisst uns mehr hin, aber beruhigt uns weniger, und macht daher, dass wir glücklich sind, uns wieder zu jenen Perlmuscheln wenden zu können, die sich ferne von den Stürmen des ungeheuren Oceans am Rande einer im Schatten der Palmen rieselnden Quelle erschliessen, in einer Oase, deren Glückseligkeit die Wüste, von der sie umfangen ist, vergessen lässt.

Der Reiz, den ich immer an diesen Stücken fand, die sich durch so viel Melodie und eine so feine Harmonie auszeichnet, reicht bis in meine ersten Jugendjahre zurück. Lange bevor ich je daran dachte, ihrem Verfasser einst zu begegnen, wiegte ich mich Stunden lang in den gestaltenvollen Träumen, die vor meiner trunkenen Seele erstiegen, nachdem ich von dieser Musik in eine sanfte Betäubung versetzt war, derjenigen vergleichbar, welchen der wohlriechende Duft eines Rosentabaks verursacht, der in einem Narghilé*) voll

*) Persische Pfeife.

Jasminparfums den scharfen Dampf des Tombéki*) ersetzt; Hallucinatiônen ohne Fieber oder Verzuckungen, vielmehr voll verschwimmender, unfassbarer Bilder, deren ergreifende Schönheit in einem Augenblicke seligen Wahnes die Erregung bis zur Leidenschaft steigerten. — In diesen Stücken findet sich Alles, was je zum Schreiben oder Lesen von Idyllen und Eklogen anregte, aufs Reizendste vereinigt. Wie oft liess ich den Blick und die Gedanken über den Namen jener M^me^ Rosenkampf schweifen, welcher das längste und schönste dieser Stücke (das vierte Nocturn) gewidmet ist; wie viel verwirrte und liebliche Einfälle knüpften sich für mich an diesen „Rosen-Kampf," der jene tiefgefühlte, zartmelancholische und doch so glückliche Erfindung eingegeben hatte. Die Schönheit des Styls vereinigt sich hier mit der Anmuth des Gefühls, und es herrscht eine solche Zartheit in der Ausschmückung, eine so feine Wahl in der Modulation des Gedankens, dass es scheint, es sei dem Verfasser nichts edel, ausgesucht und untadelhaft genug gewesen, als er diese so reinen Zeilen niederschrieb.

Das erste und fünfte dieser Nocturne athmen ein strahlendes Glück. Man möchte sagen, es ist die Entfaltung eines Glückes, welches ohne Mühe errungen

*) ein türkischer Tabak.

und wonnig genossen worden. Im zweiten sind die Tinten dunkler, wie die des Lichtes, welches sich in einer schattigen Allee verliert. Man ist versucht zu behaupten, es herrsche in diesem Liede das schmerzliche Gefühl eines Ferneseyns in dem Grade vielleicht, welcher Jemand veranlasste zu sagen: „Das Ferneseyn ist eine Welt ohne Sonne.“

Das dritte und sechste sind mehr pastoral gehalten. Der laue Hauch würziger Lüfte weht durch ihre Melodieen. In ihnen glänzt der Wiederschein der schillernden Nüancen, womit die flüchtigen Dünste den Thau des Morgens färben, so dass er wechselnd erst rosig, dann blau und endlich lilafarben schimmert. Im letztern jedoch zeichnen sich die Formen deutlicher, die Umrisse bestimmter: so gewahrt man, wenn die drückende Hitze des Tages bereits den Frühnebel zerstreut hat, wellenförmige Dunstgebilde, die gleich einer Woge mit vielen kleinen, wie Diamantsplitter glitzernden Wellchen in schlangenartigen Biegungen über eine von Licht und Frische strahlende Landschaft rollen. Diese glänzende Klarheit steht durchaus in keinem Widerspruche mit dem Titel dieser Stücke, und es ist auch durchaus nicht aus blosser Eigenheit geschehen, wenn Field eines seiner Nocturne, welches man hier nicht hat wiedergeben dürfen, „Mittag“ benannte. Ist das nicht der Traum eines Halbwachenden in einer jener Sommer-

nächte ohne Dunkel, wie die in St. Petersburg, welche er so oft anbrechen sah? Nächte, bedeckt mit einem blassen Schleier, welcher dem Auge nichts verbirgt, und die Gegenstände nur mit einem Nebel bedeckt, nicht dichter, als ein fallglänzender Silberflor. Eine geheime Verwandtschaft hebt die scheinbare Verschiedenheit zwischen den nächtlichen Schatten und der strahlenden Klarheit auf und man wundert sich nicht weiter darüber; denn das Unbestimmte des Gemäldes lässt uns fühlen, dass es sich blos so gestaltet in der träumerischen Einbildungskraft des Dichters, nicht aber nach einem in der Wirklichkeit vorhandenen Vorwurfe.

Man stösst nicht an, wenn man sagt, dass das ganze Leben Field's, welches eben so frei von jener fieberischen Thätigkeit, zu welcher der Wunsch zu sehen und gesehen zu werden die meisten Menschen ansporut, als unberührt von dem versengenden Feuer heftiger Leidenschaften in einer träumerischen Musse dahinfloss, hier und da erhellt von halben Tinten und ungewissem Hell-Dunkel, auch fast verging wie ein langes Nocturn, ohne ,dass der Blitzschlag eines Ungewitters, oder der heftige Stoss einer Windsbraut die Ruhe seines friedlichen Naturels gestört hätte. — Er verliess England, wo er geboren war, noch in seiner Jugend aus Anhänglichkeit für seinen Lehrer Clementi, welchen er begleitete, begab sich nach Deutschland, wo

er nur ein oder zwei Jahre verweilte, und hierauf nach Russland, wo er sich bleibend niederliess. In St. Petersburg und Moskau war sein Unterricht äusserst gesucht und nach seinem wahren Werthe geschätzt; viele Jahre lang stritt man sich förmlich um seine Stunden, so zwar, dass er oft die Lectionen seiner Zöglinge schon am Morgen vor dem Aufstehen im Bette abhören musste, welche alsdann in einem anstossenden Zimmer spielten. In schon ziemlich vorgerücktem Alter wollte er, veranlasst durch einen plötzlichen wunderlichen Einfall, Italien besuchen. Er berührte Paris, wo er trotz seiner Schwäche mehre Concerte gab, und reiste von da nach Neapel. Aber der allzuklare Himmel und das Klima daselbst sagten ihm nicht zu. Er erkrankte und kehrte nach Russland zurück, wo er mit jenem bereitwilligen Wohlwollen aufgenommen wurde, dessen Gegenstand er in diesem seinem zweiten Vaterlande stets war, welches ihn so wahrhaft adoptirt hatte, dass sein Ruhm dort beinahe als eine Nationalehre betrachtet wurde, und beendigte dort sein Leben*).

Lieblingsschüler Clementi's, überkam er von diesem grossen Meister die Geheimnisse des schönsten Vortrages, dessen sich jene Epoche rühmen konnte, und verwandte dieselben in einer Gattung von Poesie,

*) Im Jahre 1837.

in der er stets als unnachahmliches Muster von natürlicher Anmuth, melancholischer Naivetät, Feinheit und Einfachheit zugleich gelten wird. Er ist einer jener besondern Typen der frühern Schule, denen man nur in gewissen Perioden der Kunst begegnet, wenn dieselbe bereits ihre Hülfsquellen kennen gelernt, aber noch nicht bis zu dem Grade erschöpft hat, dass sie versucht wäre, ihr Gebiet weiter auszudehnen und sich freier zu entfalten, wobei sie mehr als einmal die Flügel verwundete, indem sie versuchte, sich von ihren Fesseln zu befreien.

Franz Liszt.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.